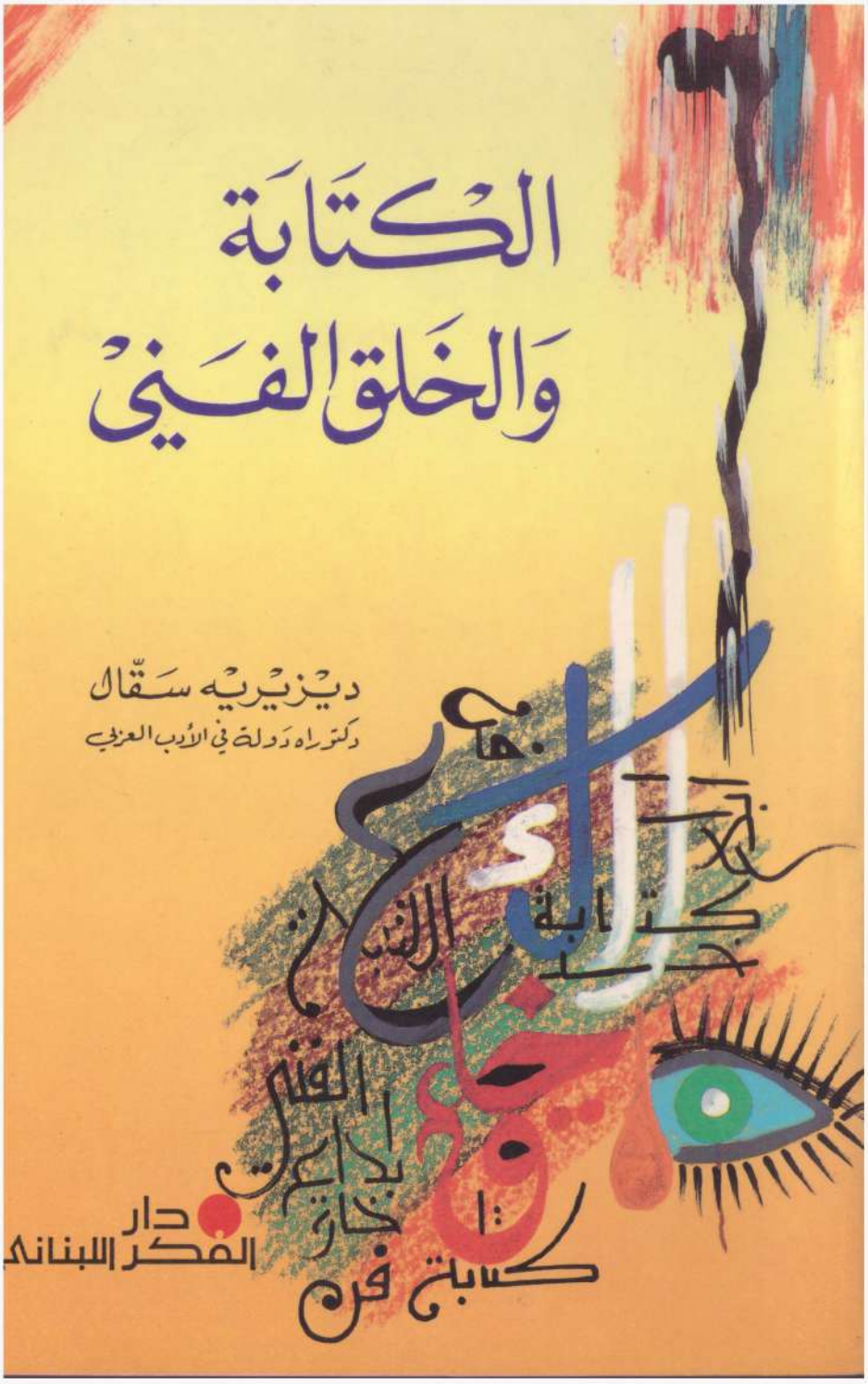
الكتابة والخلق الفني

ديزيريه سقّال
دكتوراه دولة في الأدب العربي



دار الفكر اللبناني

الكتابة والخلق الفني

الكتابة والخلق الفني

ديزيريه سقّال
دكتوراه دولة في الأدب العربي

دار الفكر اللبناني
بيروت

دار
الفكر اللبناني
للطباعة والنشر

كورنيش بشارة الخوري . بيروت - لبنان
هاتف: ٦٣٠٩٠٦ - ٦٣١٠٠٢ - ٦٣٠٧٥٧
ص.ب: ٤٦٩٩ أو ١٤/٥٤٩٠

جميع الحقوق محفوظة للناشر
الطبعة الأولى ١٩٩٣

القسم الأول (نظري):

الكتابة والخلق الفني

(مفهوم الابداع الشعري
بين القديم والحديث)

مقدمة

أُلِفوا في الجامعة أن يُسمّوا مادة الكتابة الفنية «صناعة الكتابة». وكانت هذه التسمية، بحد ذاتها، ضرراً كبيراً بالنسبة إلى الكتابة الفنية لأنها تحوّلها من عملية خلق وإبداع إلى عملية صناعة، وشتّان ما بين الثرى والثريّا.

ولكن العرب، في الواقع، درجوا على اعتبار الكتابة صناعةً، لاعتبارات عديدة لا مجال لذكرها ههنا في معرض هذه المقدمة المحدودة... ومن اللافت أن الخروج من مفهوم الصناعة في الخلق الفني بعامة، والشعري بخاصة، قد استوجب صراعاً مريراً ومضنياً مع عقلية عاتية آثرت أن ترتبط بالماضي ورموزه، معتبرة أنه الصوغ المطلق النهائي للفكر والوجود، رافضة، بالتالي، مبدأي الحاضر والمستقبل على أنهما تغيير للماضي ورفض ثباته وسرمديته. وبما أن هذه العقلية السلفية هي الطاغية، فقد سلطت على المجدّدين كل أبواقها - وما أكثرها وأقواها! - لضرب مبادئهم واظهارهم مخرّبين، جهالاً، أعجز من أن يبتكروا ما هو خالد...!

لهذا رأيت أن أعرض، في هذه الدراسة، لنظرية الكتابة عند قدامى العرب كما عُرضت حتى أواخر العصر العباسي - لأنها لم تتغير في خلال عصر الانحطاط ومطالع النهضة -، ثم أتطرق إلى نظريات الكتابة الفنية مع شعراء الحداثة العرب، مظهراً عمق التجديد الذي تمّ على أيديهم في مسألة ربط المادة بالشكل، وابتكار اللغة الشعرية وطرق التعبير. ثم رأيت أن أطبق النظرية على جملة نصوص تنتسب إلى عصور مختلفة، بعضها يمت بصلة إلى ذهنية الصناعة، وبعضها يمتّ بصلة إلى ذهنية الخلق والابداع، على مراحل، وصولاً إلى كتابة العصر الحديث، وبنية القصيدة الحديثة. فجاءت الدراسات قسمين: قسماً نظرياً (الفصول ١ - ٢ - ٣ - ٤)، وآخر تطبيقيًّا أتناول فيه نقد

نصوص خمسة لزهير بن أبي سلمى وأبي تمام وأبي نواس والياس أبو شبكة والياس لحود.

ولا بد لي من أن أؤكّد ههنا التزامي مفهوم الكتابة ـ الخلق، ورفضي المطلق لمبدأ الكتابة ـ الصناعة، ولا سيما في الشعر (وأنا أتناول الشعر في الدراسة)، لأنه بطبيعته، يقفز فوق الحدود والقواعد، فهو لحظة توتّر، وتعبير عن حالة، موغل في الذاتية، تمتص به الذاتُ الوجودَ، وتعيد تشكيله بما يتناسب ورؤياها الخاصة؛ وهذا يعني، بدء بدءٍ، رفضاً لما هو قائم في استقلال عن الذات، لأن ذات الفنان هي المحور المحرّك لكل ما في الكون، وجوهر العملية الفنية. أما الصناعة فتفترض قواعد وحدوداً مسبقة ليست من طبيعة التشوّف والرفض الشعريين، فكيف إذا ما قيست بطبيعة الخلق؟! إن اعتبار الكتابة صناعة يسيء إليها بمقدار ما يسيء إلى الفن والفنان، لأنه يلغيهما معاً، وذلك حين يجعل الاتباع أساساً، تعود إليه عن طريق القواعد، فيلغي الخصوصية، يعارض، بذلك، بديهيّات الفن وجوهره.

آمل أن تكون هذه الدراسة أولى الخطوات لدراسات تنشر لاحقاً، توضّح عملية الكتابة الشعرية، وتتطرق إلى تقنيّتها بشكل أكثر تركيزاً ـ وكنت قد نشرت في عدد من المجلات المتخصصة غير بحث يتناول هذه المواضيع. كما آمل أن يُعاد النظر بطريقة تدريس هذه المادة في الجامعة، لإيفائها حقّها، ورسم حدودها وأطرها الحقيقية.

تحديد الكتابة وهدف الدراسة

الكتابة عملية نقلٍ للفكر البشري، عن طريق تجسيد المفهوم والمجرَّد بوساطة رموز بصرية ـ صوتية تحمل ذاكرة، وتشكّل الكلمات. والكلمة، بحد ذاتها، تبقى محض اصطلاح يستمد أهمية من التركيب ككل؛ وفي التركيب (جمل ـ فِقَر) يتشكل فضاء النص.

من هنا، فإن الكتابة تحديد للوجود إذا شئت، وحالة تحقيق وانتقالٍ من الأنا إلى الآخر، من الانحجاب الى الانكشاف، من الغياب إلى التجلي. وبهذا التجلي يتمّ الكشف عن الذات بما فيها من اصطراعات واختلاجات وتضارب.

ما يهمنا في هذه الصفحات هو دراسة الكتابة الفنية وطبيعتها، لا الوقوف عند أنساق التعبير وضروبه من بيان وبديع، واستعارات وكنايات، وطباقات وجناسات، وما إلى ذلك، لأنها وسائل لا تحدد لنا طبيعة الكتابة الفنية بل السبيل إليها. إنها القشور وما يهمنا هو اللباب.

لذلك قسمنا دراستنا إلى قسمين: قسم نظري وآخر تطبيقي. وقسمنا القسم النظري، بدوره إلى قسمين: الأول يتناول نظرية النظم عند القدامى ودلالاتها الفكرية والحضارية، والثاني يتناول ثلاثة مواضيع: نظرية المادة والشكل في عملية الابداع الفني، ولغة الشعر، والبعد الرمزي والبعد الأسطوري في الكتابة الفنية الحديثة. أما القسم التطبيقي فيحاول أن يطبق هذه النظريات على نصوص من مختلف الأنواع.

وسنتناول في كل ما نعالج الشعر لأنه جوهر موضوعنا.

الفصل الأول:

نظرية النظم عند القدامى ودلالاتها الفكرية والحضارية

١ ـ مدخل:

نظر العرب إلى الشعر والبلاغة نظرة تكاد تتجه اتجاهاً واحداً. وقد كان معيار كلٍّ منهما الوضوحُ والدقة. فالوضوح، من جهة، يؤكد على قابلية الفهم في المعنى المؤدَّى؛ والصنعة، من جهة أخرى، تؤكد على وجوب إخراج المعنى بأفضل حلّة من حلل اللفظ. وكان في هذا الاتجاه تأصيل للفصل بين المادة والشكل ـ بين المضمون والأسلوب.

ولا يخلو التداول النقدي بهذا المفهوم من تأسيس سلطوي للمعيار، أي لنمط التعامل مع الأثر ـ مادة الدراسة. إذ إن نقاطاً ثابتة في النقد تكرست، بفعل إلحاح النقاد على نظرية يمكن أن نصفها بأنها تقليدية، طبعت الفكر الأدبي العربي، بشكل عام، والفكر الشعري منه، بشكل خاص. فمستوى الشبكة النظرية للدراسات النقدية العربية كانت متكاملة في اتجاهها، ومتصلبة الى حد كبير في إسقاط مفاهيمها على النصوص.

٢ ـ نظريتا البلاغة والشعر / النظم:

يقول أبو هلال العسكري: «البلاغة من قولهم بلغتُ الغاية إذا انتهيتُ إليها وبلّغتُها غيري، ومبلغُ الشيء منتهاه... فسُمّيت البلاغة بلاغة لأنها تُنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه. وسُمّيت البُلْغَة بلغةً لأنك تتبلّغ بها، فتنتهي بك إلى ما فوقها وهي البلاغُ أيضاً. ويقال بلغ الرجلُ بلاغةً إذا صار بليغاً... ويقال أبلغتُ في الكلام إذا أتيتُ بالبلاغة فيه... والبلاغة من صفة الكلام لا من صفة المتكلم»[1]. وهي «كل ما تُبلِّغ به المعنى قلبَ السامع، فتُمكّنه في

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، مطبوعات محمد علي صبيح، الأزهر ـ مصر، ط ٢، ص ٧.

نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حَسَن. وإنما جعلنا حُسنَ المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثةً ومعرَّضة خُلُقاً لم يُسَمَّ بليغاً، وإن كان مفهومَ المعنى، مكشوف المغزى»[٢]. نفهم أن العسكري يشترط الوضوح في الكلام ليكون بليغاً، ولا يلبث أن يقول إنك إذا أبلغت كلامك بِحَسَنِ الألفاظ ونيِّر العبارة، فهو بليغ[٣]. فالبلاغة عنده تشترط وضوح الكلام وحُسْنَه معاً. وفي هذا المعنى يأتي قول ابن الهندي: «البلاغة وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسنُ الإشارة»[٤]. ويعتبر العسكري أنّ «الغاية في تدقيق المعاني سبيل إلى تعميتها وتعيمة المعنى»[٥]. ولهذا السبب نجده يعيب بعض شعر أبي تمام.

وفي هذا المعنى أيضاً جاء قول جعفر بن يحيى: «البلاغة أن يكون الاسمُ يحيط بمعناك... بَرِيًّا من التعقيد، غنيًّا عن التأمل»[٦]. كذلك يرى العسكري أن «قربَ المأخذ» هو شرط من شروط المطبوع وصفة من صفاته[٧]. وقد قال الإمام عليّ بن أبي طالب: «البلاغة ايضاح المتلبّسات، وكشف عوار الجهالات بأسهل ما يكون من العبارات»[٨]. وقد قيل: «أجود الكلام السهل الممتنع»[٩]. ويعلق العسكري على هذا قائلاً إنّ أجوده «ما يكون سهلاً، لا يتغلق معناه، ولا يُسْتَبْهَمُ مغزاه»[١٠].

ولكن البلاغة، إضافة إلى هذا، ايجاز. وهذا ما ذكره ابن المقفع إذ قال: «الإيجاز هو البلاغة»[١١]. وما ذكره بعضهم من أن البلاغة «علم كثير في قول قليل»[١٢]. ويروي صاحب «العِقدِ الفريد» أن أعرابيًّا سئل عن البلاغة،

---

(٢) المصدر نفسه، ص ١١.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٧.
(٥) المصدر نفسه، ص ٣١.
(٦) المصدر نفسه، ص ٤٢.
(٧) المصدر نفسه، ص ٥٠.
(٨) المصدر نفسه، ص ٥١.
(٩) المصدر نفسه، ص ٦٠.
(١٠) المصدر نفسه، ص ٦٦.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٥.
(١٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.

فأجاب إنها «حذف الكلام وإيجاز الصواب»[١٣]. وقال جعفر بن خالد إنها «التقرّب من المعنى البعيد، والدلالةُ بالقليل على الكثير»[١٤]. بيد أنّ ابن الأثير يزيد على ذلك استحسانَ استعمال المجاز في معوض القول[١٥]، مشيراً إلى أن الصنعة في البلاغة (والفصاحة أيضاً) أمر مهم، لأنها تنقل إلينا المعنى عن طريق التخييل. وفي هذا المجال نفهم قول الرمّانيّ: «وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[١٦]. لذلك نرى أن مفهوم البلاغة عند العرب قد بُني على أمرين هما السهولة والصنعة. فالمعنى ليس المهم، عند بعضهم، بل الصياغة؛ والمعاني «يعرفها العربي والعجمي والقرويّ والبدوي»، والعبرة «في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك، والتركيب والحلو من أَوَد النظم والتأليف»[١٧].

ومسألة الصنعة في البلاغة ترتبط، بشكل أو بآخر، بالدين الإسلامي، وتحديداً، بالقرآن الكريم ولغته. وفي هذا يقول عبد الكبير الخطيبي: «كان محمد يقول: أوتيتُ جوامعَ الكلام، واختُصر لي الكلامُ اختصاراً». وهنا طبعاً يكمن هدف كلّ بلاغة، ولكنها مرتبطة في هذا الحال بكتابة الوحي الإلهي... إنّ البلاغة إذاً هي بنت المعجزة، يتطلب تفسيرها من الإنسان عملية ما، فوق المعنى»[١٨]. وهذا صحيح إلى حد كبير، ذلك أنّ مفهوم الإعجاز في القرآن ـ أبلغِ ما عند العرب من كتابات ـ يمكن تفسيره على ضوء هذا الكلام؛ فإن بلاغته معجزة في صناعة الكلمة، وآيةٌ في الدقة، وهي لم تأتِ في عصرها بعيدة عن كلام العرب المألوف، إلا أنها كلام يحتمل تأويلاً كثيراً لإيجازه. وعظمتُه تكمن في معانيه وفي إخراجها. يقول عبد القاهر الجرجاني إن الناس لا يستطيعون أن يعارضوا القرآن في معانيه[١٩]، ولا في نظمها[٢٠].

(١٣) ابن عبد ربه، العقد الفريد، مكتبة الهلال، مجهول الطبعة والتاريخ، ٢/٩٧.
(١٤) المصدر نفسه، ٢/١٧٨.
(١٥) ابن الأثير، المثل السائر، طبعة مصطفى البابي الحلبي ـ مصر، ١٩٣٩، ١/٦٢.
(١٦) الرماني والخطّابي والجرجاني، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٦٨، ص ٧٥.
(١٧) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٥٧.
(١٨) عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، دار العودة، ط ١، ص ١٢٨.
(١٩) الرماني والخطّابي والجرجاني، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن، ص ١٣٨.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٥٠.

٣ ـ النظم والشعر:

يقول أبو هلال العسكري: «الشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها، ومُسْتَنْبَطُ آدابها، ومستودَع علومها»[٢١]. ويقول ابن عبد ربِّه إن «الشعر ديوانُ خاصَّة العرب، والمنظومُ من كلامها، والمقيِّدُ لأيامها، والشاهدُ على أحكامها»[٢٢]. وينقل ابن قتيبَة عن عمر بن الخطاب أنه قال: «كان الشعر علمَ قوم لم يكن لهم علم أصحُّ منه»[٢٣]. ويقول ابن خلدون إن الشعر كان عند العرب «ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وأخطائهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحِكَمهم»[٢٤]. وتؤكد العبارة التي تتردد على ألسنة النقاد (الشعر ديوان العرب) على تصوير الشعر القديم للجوانب المادية والمعنوية من الحياة العربية، وبالتالي، تؤكد على أهمية الدور الذي مثّله الشعر في حياة العرب القدامى. «وسواء كان الشعرُ تصديراً للخَلْق والخُلُق أو للجانب المعنوي والمادي من الحياة، فقد كان دائماً ـ وبسبب ذلك التصوير ـ متّسماً بالصدق، بنقل الأشياء كما هي، يصوّر الحالات تصويراً لا يخالف ما ذهبت إليه العرب في معانيها التي أرادتها»[٢٥]. من هنا يتأصّل الاتّباع، ونفهم شيئاً من الصراع الذي دار، في العصر العباسي، بين المحدثين والاتباعيين.

على كل حال، ظل مفهوم الشعر عند العرب مرتبطاً بالنظم والسهولة (الوضوح) والمحاكاة؛ وظلّ، بالتالي، الفصلُ بين المادة والشكل في نقدهم قائماً، بشكل أو بآخر. لذلك ظل مفهوم الشعر عند العرب مرتبطا بالصناعة. وهذا واضح في قول العسكري: «وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضِر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطِرْها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها»[٢٦].

إلى ذلك، ركز معظم النقاد على الوضوح، وهاجموا التعقيد لأنه يستهلك

---

(٢١) العسكري، كتاب الصناعتين، ص ١٣٢.
(٢٢) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٣/٩٨.
(٢٣) ابن سلاّم الجمحي، طبقات الشعراء، دار الفكر للجميع، مجهول الطبعة والتاريخ، ص ١٧.
(٢٤) ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، ط ٤، ص ٥٧٠.
(٢٥) جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص ٥٨.
(٢٦) العسكري، كتاب الصناعتين، ص ١٣٣.

المعنى، ويعيب الألفاظ[٢٧]. ومن هنا، كان «المنظوم الجيد ما خرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه»[٢٨]. فالسهولة، في هذا المعنى، هي العفوية في صوغ الكلام، لأنه «إذا خرج في غير تكلُّف وكدّ وشدّة تفكير وتَعَمُّل كان سهلاً، سَلِساً، وكان له ماء ورواء ورقراق»[٢٩]. على أن العفوية ترتبط بالسهولة لا بالتنقيح، كما يقول العسكري؛ فالتنقيح مهم، وقد كان «دأبَ جماعة من حذّاق الشعراء... منهم زهير، يعمل القصيدة في ستة أشهر، ويهذّبها في ستة أشهر، ثم يظهرها، فتسمّى قصائد الحوليات لذلك. وقال بعضهم: خيرُ الشعر الحوليّ المنقّح. وكان الحطيئة يعمل القصيدة ويتركها ليلة، ثم ينظر فيها، فيلقي أكثرها، ويقتصر على العيون منها؛ فلهذا قَصُرَ أكثر قصائده. وكان البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به، فخرج شعره مهذّباً. وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل؛ وكان يرضى بأول خاطر، فنجيَ عليه عيب كثير»[٣٠].

لقد ركز العسكري على الصياغة، مقلّلاً من أهمية المعنى، على اعتبار أنه عام، شائع بين الناس؛ لذلك يقول: «وقُبْحُ الأخذ أن تعمد إلى المعنى فتتناوله كله أو أكثره، أو تخرجه في معرَضٍ مُسْتَهْجَنٍ. والمعنى إنما يحسن بالكسوة»[٣١]. من هنا، يكرّس العسكري الفصل بين المادة والشكل. بالإضافة إلى ذلك، يقول بالتقليد، إذ «ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم، والصَّبِّ على قوالب من سبقهم إذا أخذوها أنْ يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها ومعرضها»[٣٢].

أما قُدامة بن جعفر، فيرى أن الشعر «قول موزون، مقفىً، يدلّ على معنى»[٣٣]. وفي هذا دليل واضح على أنه عَمَلُ صنعة نظميّةٍ أولاً. إنها مسألة

---

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٥٨.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٦٥.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٦٥.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٣٥.
(٣١) المصدر نفسه، ص ٢١٨.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ١٨٩.
(٣٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، المطبعة اليولسية، ١٩٥٨، ص ١٢.

صياغة للمعاني التي نريد إستعمالها. فالمعاني جميعها «معرَّضَة للشاعر»، وهي «للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيه (أي الكلام) كالصورة»[٣٤]. على أنه يرى للغلوّ دوراً مهماً في القصيدة، فهو أفضل المذاهب عنده، و«أعذبُ الشعر أكذبُه»[٣٥]. ولكنه لا يريد بهذا الكلام نقض الحقيقة، بل الشمول، والذهاب بالقول مذهبَ المَثَل في إحاطته[٣٦]. من هنا، كان الوصف عنده نقلاً أميناً للواقع، لأن الوصف «هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيآت؛ ولمّا كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركَّبَة من ضروب المعاني، كان أحسنَهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مُرَكَّب منها، ثم بأظهَرِها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره ويمثله للشعر بنعته»[٣٧]. ومن قبيل الاهتمام بالصدق والأمانة اعتباره الممتنع (وهو ما «لا يكون ولكن يمكن تصوّره في الوهم») عيباً شعرياً[٣٨]. هكذا تبقى مسألة «الكذب» العذب، أو الخيال، عند قدامة، أن يبقى مرتبطاً بالواقع، مفهوماً، ويبقى الوضوح أساساً للشعر.

وتظل مسألة الصنعة قائمة عند ابن طباطبا العلويّ، كما كانت عند سواه؛ فالشعر أمر قائم على النظم، يوضح نظمه الكلام المأثور. يقول إن الشعر «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به النظم الذي إنْ عَدَل عن جهته مجَّتْه الأسماع، وفَسُد على الذوق. ونظمُهُ معلوم، محدود، فَمَنْ صحّ طبعُهُ لم يحتجْ إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يَسْتَغنِ من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تُعْتَبَرَ معرفتُه المستفادة كالطبع الذي لا تَكَلُّفَ معه»[٣٩]. ثم يشدّد على الأداة وقواعد الشعر، بحيث تصير «النتيجة التي تترتّب عن ذلك هي الفصلَ بين شكل العمل الشعري ومحتواه»[٤٠]. وهذا ما يوضّحه قول ابن طباطبا إنّ الشعر «هو ما إنْ عُرِّي من معنى بديع لم يَعْرَ من

---

(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٤.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٤٥.
(٣٦) المصدر نفسه، ص ٤٥ - ٤٦.
(٣٧) المصدر نفسه، ص ٨٤ - ٨٥.
(٣٨) المصدر نفسه، ص ١٥٤.
(٣٩) ابن طباطبا، عيار الشعر، المكتبة التجارية - القاهرة، ١٩٦٥، ص٣ - ٤.
(٤٠) جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، ص ٤١.

حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر»[41]. وكذلك قوله إن الأشعار المتقنة «إذا تفصت وجُعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها»[42]. ومعنى ذلك أن النظم وقواعده هما مقياس الشعر؛ وعليه، فالشعر شكل، وهو غير المادة!

ومن هذا القبيل ما ذكره الجاحظ وموقفُه من الصياغة. فهو يقول: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولةِ المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعةٌ، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير»[43]. وقد ذكر الجاحظ ذلك في معرض ذمه أبي عمرٍو الشيباني لأنه يفضل المعنى على اللفظ. ومعنى كلام الجاحظ ومَنْ ذهب مذهبَه - «أن الأدب (والشعر أيضاً) عبارة جميلة وكفى»[44].

ويبقى هذا المفهوم قائماً في كلام العرب ونظرتهم إلى الشعر. فقد «قيل لأبي عمرو بن العلاء أيُّ بيتٍ تقوله العرب أشعر؟ قال: البيتُ الذي إذا سمعه سامعه سوّلت له نفسه أن يقول مثله، ولأنْ يخدش أنفه بظفر كلب أهونُ عليه من أن يقول مثله. وقيل للأصمعيّ: أيّ بيت تقوله العرب أشعر؟ قال: البيت الذي يكون في أوله دليل على قافيته. وقيل لعُمَيْرَة: أيُّ بيت تقوله العرب أشعر؟ قال: البيت الذي لا يحجبه عن القلب شيء. وأحسن من هذا كله قول زهير:

وإنَّ أحسنَ بيتٍ أنت قائلُهُ
بيتٌ يُقالُ إذا أنْشَدْتَهُ شَعْرا»[45].

يتضح لنا في موقف هؤلاء أن الشعر عمل قائم على الصنعة، وصنعته تكون بأخذ المعنى وأدائه على أفضل وجه من وجوه الصياغة. فالصياغة هي التي تحوّل

---

(٤١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٧.
(٤٢) المصدر نفسه، ص ٧.
(٤٣) الجاحظ، كتاب الحيوان، دار صعب، مجلد ١، ط ٢، ١٩٧٨، ٣/٤٤٤. وقارن: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، دار المعرفة، ١٩٧٨، ورقة ٣، وكذلك ص ٣٦٨ - ٣٦٩.
(٤٤) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ودار الثقافة، ١٩٦٣، ص ٢٥٧.
(٤٥) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٣/١١٩ - ١٢٠.

النثر إلى شعر، ووشاح النظم الأنبق هو الذي يميزه عن سواه، ويُعلّي من شأن جودته. وقد فهم ابن عبد ربه عمل الخيال انطلاقاً من هنا؛ فالخيال، بحقق الفن بالصياغة، وقد يلبس الوقائع لباساً يحبّبها إلى القلب. لذلك، يقول: روى بعض علماء الشعر أنّ أشعر الناس «من يصوّر الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل بلطف معناه، ورقّة فطنته، فيقبّح الحسن الذي لا أحسن منه، ويحسّن القبيح الذي لا أقبح منه»[٤٦].

ويذكر صاحب العقد الأخذَ عن الأقدمين: «وأكثر ما يجتلبه الشعراء ويتصرّف فيه البلغاء إنما يجري فيه الأمر على سُنَن الأوّل»[٤٧]. وهي ملاحظة لا يرى صحتها، على ما يبدو؛ إذ نجده يقول في موضع آخر: «لا ينفع المتقدم تقدّمه ولا يضرّ المتأخرَ تأخرُه»[٤٨]. وهو يشترط في الناظم أن يجري منظومه «على عُرْفِهِ»، وأن تكون صناعته «ممازجةً لذهنه، ملتحمة بطبعه»، أي أنه يشترط أن يكون الناظم موهوباً[٤٩]، وهي ملاحظة جديرة بالاهتمام. ولا يكفي، برأيه، أن يأخذ عن سلفه، ولكن لا بأسَ من «درس رسائل شعرهم»، لأن هذا «يفتّق اللسان، ويقوّي البيان، ويحدّ الذهن، ويستحدّ الطبع»[٥٠]. وهكذا، يعتبر صاحب العقد أن قراءة ما جاء به الأقدمون مفيدة للذهن، ولكنها ليست أهم ما في النظم. وهو يضفي على الصياغة أهمية كبيرة، فعلى الناظم ألا يقف عند اختيار اللفظ الحسن، بل عليه أن يعرف كيف يلائمه مع غيره في الجملة، ويحسن نظمها. ويشترط في الشعر الجيد، من جهة أخرى، السهولة مع بديع المعنى[٥١].

وعندما يتكلم الفارابي على الشعر يربطه، هو الآخر، بالوزن، وبالوضوح. يقول إن أشعار العرب «إنما تصير أكمل وأفضل بألفاظ محدودة... وأن تكون المعاني المفهومةُ عن ألفاظها أموراً تحاكي الأمور التي فيها القول، وأن تكون

---

(٤٦) المصدر نفسه، ٣/١٢٣.
(٤٧) المصدر نفسه، ٣/١٢٤.
(٤٨) المصدر نفسه، ٣/١٤٣.
(٤٩) المصدر نفسه، ٣/١٤٤.
(٥٠) الموضع نفسه.
(٥١) المصدر نفسه، ٣/١٤٦.

بـإيقـاع، وأن تكـون مقسـومـة الأجـزاء، وأن تكـون أجـزاؤهـا في كـل ايقـاع سلّابات (؟) وأوتادٍ (؟) محدودة العـدد، وأن يكون تـرتيبها في كـل وزن ترتيباً محـدوداً، وأن يكون تـرتيبها في كل جزء هو ترتيبهـا في الآخر، . . . وأن تكـون ألفـاظها أيضـاً كالمحـاكية لـلأمر الـذي فيه القـول، ثم ان تكون ملحَّنَـة»[٥٢].

يتضح، من هذا الكلام، أمران: تشديده على الوزن والإيقـاع، وتشديـده على المحـاكاة، أي أن تحـاكيَ الألفاظ الأفعـالَ والأمور. ولكن الفـارابي لا يلبث أن يقـول إن أعظم مـا في الشعر هـو «المحاكـاة»، وأصغر مـا فيـه هـو الـوزن[٥٣].

ويضيف عنصر التخييل إلى المحاكاة: «والمحاكاةُ، بقولٍ، هي أن يؤلف الـذي يضعـه أو يخاطب بـه من أمور تحـاكي الشيء الذي فيـه القول، وهـو أن يجعلَ القـولَ دالاً على أمـور تحاكي ذلـك الشيء. ويلتمس بالقـول المؤلَّف مما يحـاكي الشيء تخييـلَ ذلـك الشيء، وإمّـا تخييله في نفسـه، وإمـا تخييله في شيء آخـر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيّل الشيء نفسه، وضرب يخيـل وجود الشيء في شيء آخر»[٥٤]. والنظم هـو الذي يبلور مـا نتخيّله، ويحيله إلى صورة لهـا إيقاع خـاص، ولكن الفارابي يبقى عنـد مسألـة النقل التي للمحـاكاة، ولا يكون للتخييل عنده أيّ مفهوم لخرق الواقع والعلوّ عليه. ويرى أن المحاكاة إذا ما زادت عمّا من شـأن الخَطابـة أن تستعمله، صارت الخـطبة «قـولاً شعريـاً»، انحـرف به قـائله «عن طريق الخَـطابة إلى طـريق الشعر». والعكس صحيـح، فمن الشعراء من يأتي بـ «الأقاويل المقنّعة» التي تكون عند بعضهم شعراً، وهي في الواقع قول خطابي، عدل به عن منهاج الخطابـة[٥٥]. يدلنـا هذا الكـلام على أن الشعـر لا يخلو من الخطابـة، وبالتـالي فهو ليس عمليـة خيـال، بـل عمليـة محاكاة، يمثل فيها الـوزن دوراً. وتبقى مسألـة الصدق مسـألة رئيسـة عند هـذا الفيلسوف؛ ويشترط في أحسن الشعر أن يكون «عن طبـع»، من غير أن يخـرج على قوانين الصناعة[٥٦].

---

(٥٢) أبو نصر الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق محمـد مهدي، مجلة شعـر، عدد ١٢، خـريف ١٩٥٩، ص ٩١.

(٥٣) الموضع نفسه.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٥٥) الموضع نفسه.

(٥٦) أرسـطو، فن الشعـر، تعـريب عبـد الـرحمن بـدوي وتحقيقـه، دار الثقـافـة، ط ٢، ١٩٧٣، ص ١٥٦.

ويُشبه كلام ابن سينا على الشعر كلام الفارابي، إذ يبقى عنده صناعة ترتبط بالنظم: «إن الشعر كلام مخيَّل، مؤلَّف من أقوال موزونة، متساوية، وعند العرب مقفّاة؛ ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول فيها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول واحداً»[٥٧]. ومعنى ذلك أن الشعر صناعة تختلف عن النثر في أنها «منظومة» نظماً على وزن وقافية ـ وهو يجعل الرويّ قافية، كما تفهم من كلامه.

وفي تحديد ابن رشيق للشعر طرافة وأهمية، فهو يقول: «الشعر يقوم من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفىً وليس بشعر، لعدم القصد والنيَّة»[٥٨]. وهذا يعني أن ليس كل منظوم شعراً ـ وهي ملاحظة مهمة؛ بيدَ أنه، من جهة أخرى، يركز على الصناعة في الشعر، لأنه لا يفصله عن الوزن والقافية، وإن ربطه بأمور أخرى.

وقد رأى ابن قُتَيبة أن أفضل الشعر ما «حسن لفظه وجاد معناه»[٥٩]. وهذا يعني أن الجودة تكون في اللفظ والمعنى معاً. ويروى أن بعض أهل العلم يرى أن الشاعر المجيد «من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام (أقسام القصيدة) ولم يطل ويملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[٦٠]. كما يقول إن بعضهم ذكر أن ليس لمتأخرِ الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام (يعني أقسام القصيدة من وقوف على الطلل وسواه...)[٦١]. بيد أن ابن قتيبة لا يرى هذا، فلا يفضل المتقدم على المتأخر، ويقول: «ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين... فإني نظرت من علمائنا مَنْ يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه موضع متحيزه، ويرذلُ الشعر الرصين،

---

(٥٧) المرجع نفسه، ص ٢٣.
(٥٨) ابن رشيق، العمدة، دار الجيل، ط ٤، ١٩٧٢، ١/١١٩.
(٥٩) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، عالم الكتب، الفسطنطينية ١٢٨٢ هـ، ص ٣.
(٦٠) المصدر نفسه، ص ٧.
(٦١) الموضع نفسه.

ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، ورأى قائله»[٦٣]. وهو هنا بخالف ما ذكره ابن سلام، عندما ذكر أن الناس تميل دائماً إلى تفضيل القديم: «فلا يفتتع الناس في ذلك إلا الرواية عمّن تقدم»[٦٤]. والأخذ عمّن تقدم تشديد على السلفية، ومما فيها الوضوح، على النحو الذي ذكرنا. وكان أبو العباس المبرّد قد ذكر أن الشعر يُسْتَحْسَن إنشاده إذا كان صحيح المعنى، جزل اللفظ، متردداً معناه بين الناس[٦٤]. ومعنى هذا أن الغرابة مستقبحة، لأنها نقبض الوضوح.

ولا بد لنا من التوقف قليلاً عند عمود الشعر العربي كما لخّصه أبو علي المرزوقي، وكما فهمه العرب. ويشكّل عمود الشعر الأسس العامة للصياغة الشعرية عند العرب. يقول المرزوقي محدداً هذه الأسس: «إنهم (يقصد العرب) كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربةُ في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر لذيذِ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية، حتى لا منافرة بينها. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر»[٦٥].

أما عبد القاهر الجرجاني، فلا يرى أن الوزن هو الأساس في الشعر. وهذا يُفهم من قوله: «فإن زعم (من يرفض الشعر وأخبارَه) أنه إنما كره الوزن لأنه سبب لأن يُغنّى في الشعر ويُتَلَهّى به، فإنّا إذا كنا لم ندعُهُ إلى الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، الخ... فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادُنا...»[٦٦] ليس الوزنُ إذاً أساس الشعر بالنسبة إلى هذا الناقد، بل الصياغة (ولكن،

---

(٦٢) المصدر نفسه، ص ٢.

(٦٣) ابن سلام، طبقات الشعراء، ص ١٦.

(٦٤) المبرد، الكامل في الأدب واللغة، مكتبة المعارف، مجهول الطبقة والتاريخ، ١/ ٢٨.

(٦٥) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة، ١/ ٩. وقارن: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ١٩٧١، ص ٤٤ (هامش). وراجع شرحه في: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ١٦٦ وما بعدها.

(٦٦) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٠، وراجع في مفهوم النظم عند الجرجاني: حاتم الضامن، نظرية النظم، الموسوعة الصغيرة (٤٧)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، أيلول ١٩٧٩، ص ٢٥ وما بعدها.

يبقى أنَّ الشعر لا يخلو في أية حال من الوزن). من هناء راح الجرجاني يبحث في مسألة الألفاظ وعلاقتها بالمعاني. وقد جمع بين المعنى والمبنى إذ قال: «لن تتسع المعاني حتى تتسع الألفاظ، ولن تقع مواقعها المؤثرة حتى يحسن النظم»[٦٧]. وهو يجعل اللفظ مؤدّي المعنى وخادمه، ولكنه ليس أهم منه، فلا لفظ من غير أن يطلبه المعنى، و«الألفاظ خدم المعاني»، والمعاني «هي المالكة سياستها...»[٦٨].

بالنسبة إلى الجرجاني، إذاً، المعنى هو الذي يطلب لفظه. فأفضل النظم إرسال المعاني على سجيّتها حتى تطلب الألفاظ هي لأنفسها[٦٩]. ويحدد معنى النظم تحديداً دقيقاً، فهو ليس مجرد نظم ألفاظ، بل نظم كلمات، ذلك أن نظم الألفاظ يراعي «توالَيها في النطق»، أما نظم المعاني فيراعي «آثار المعاني وترتّبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو نظم يُعْتَبَر فيه حالُ المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظمَ الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيفما جاء واتفق»[٧٠]. فالجرجاني يركز على أداء المعنى بوساطة الألفاظ، لا على الزخرف وحسب، كما رأينا عند العسكري مثلاً. «و... العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[٧١]. والنظم، بحد ذاته، عملية لغوية لأداء المعنى: «واعلم أنْ ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِمَتْ لك فلا تُخِلّ بشيء منها»[٧٢]. لذلك يهاجم الجرجاني أنصار اللفظ على المعنى[٧٣]، ولكنه لا يهمل اللفظ أبداً، لأنه كساء المعنى.

وفي حين قال بعضهم في تفضيل الأقدمين: «كيف تجاريهم وإنما

---

(٦٧) الخطابي والرماني والجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ١٤٣.
(٦٨) الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة وزارة المعارف (استانبول)، ١٩٥٤، ص ٨.
(٦٩) المصدر نفسه، ص ١٣.
(٧٠) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٠.
(٧١) المصدر نفسه، ص ٤٤.
(٧٢) المصدر نفسه، ص ٦٤.
(٧٣) المصدر نفسه، ص ٣٥٢.

نحكيهم»[٧٤]، رفض الجرجاني ذلك رفضاً قاطعاً[٧٥].

يبقى لفكرة «الماصدق» الدور الأكبر في فهم اللغة في التراث العربي كله إلى حد كبير[٧٦]. وفكرة «الماصدق» تُفْهِمُنا الكثيرَ من تأملات الجرجاني، لأن «المعنى نفسه ليس هو موضعَ بحث عبد القاهر، وإنما موضع البحث هو تلقي المخاطب... لهذا المعنى... والواقع أن ما شغل عبد القاهر في المعنى ذو طابع ديني، ففي الجو الديني وجدله يكون الانهام والشك معقولاً إلى حد»[٧٧] فبسبب هذه الخلفية الدينية، «كان كل ما يُذَكّر بهذا الجانب الذاتي (الذي يضفي الجمالية الخاصة على النص) من شؤون اللغة والاستعارة والشعر أقرب إلى خروج المسلم على موقف الإجماع، استبداداً برأيه وخواطره الخاصة»[٧٨]. ولا نبالغ إذا قلنا إن النقد العربي، برمته، يكاد لا يعدو كونه توسيعاً لحاشية على عبارة الجاحظ[٧٩]؛ فنظرية الفصل بين المادة والشكل كرسها النقاد العرب، حتى الجرجاني.

ويرى ابن الأثير أن كلام العرب المهم هو الشعر، حيث المعاني كثيرة، وهو المنقول عنهم[٨٠]. إذ يعتبر هذا الناقد «أن العرب كانت تعتني بالألفاظ، فتصلحها وتهذبها، فإن المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأشرف قدراً في نفوسها، فأول ذلك عنايتُها بألفاظها، لأنها لمّا كانت عنوان معانيها، وطريقَها إلى إظهار أغراضها، أصلحوها، وزيّنوها، وبالغوا في تحسينها، ليكون ذلك أوقع في النفس، وأذهب في الدلالة على القَصْر»[٨١]. كما يرى أن العرب «إنما تحسن ألفاظها، وتزخرفها، عنايةً منها بالمعاني التي تحتها، فالألفاظ، إذاً، خدم المعاني، والمخدوم، لا شك، أشرف من الخادم، فاعرف ذلك وقس عليه»[٨٢].

---

(٧٤) الخطابي والرماني والجرجاني، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن، ص ١٣٧.
(٧٥) المصدر نفسه، ص ١٣٦.
(٧٦) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، ط ٢، ١٩٨١، ص ٣٣.
(٧٧) المرجع نفسه، ص ٣٤.
(٧٨) المرجع نفسه، ص ٣٥.
(٧٩) المرجع نفسه، ص ٣٩.
(٨٠) ابن الأثير، المثل السائر، ١/ ٨٥
(٨١) المصدر نفسه، ١/ ٣٥٢.
(٨٢) المصدر نفسه، ١/ ٣٥٥.

معنى هذا أن ابن الأثير يعطي الأسبقية للمعنى، من غير إهمال دور اللفظ، على النحو الذي رأينا عند الجرجاني؛ لهذا السبب نجده يقول: «ولقد رأيت كثيراً من الجهال الذين هم من السوقة أرباب الحرف والصنائع، وما منهم إلا من يقع له المعنى الشريف، ويَظهر من خاطره المعنى الدقيق، ولكنه لا يحسن أن يزاوج بين لفظتين»[٨٢]. بيد أن صاحب «المثل السائر» لم يشترط اتباع سنّة الأقدمين في الكتابة؛ فهو يعتبر أدنى طبقات الكتّاب من يتصفح كتابة المتقدمين، ويطّلع على أوضاعهم في استعمال الألفاظ والمعاني، ثم يحذو حذوهم»[٨٤]؛ وأفضل الطبقات، بنظره، هي التي تترك كتابة المتقدمين، وتعكف على حفظ القرآن والأخبار النبوية ودواوين فحول الشعراء، وتقتبس منها[٨٥]. وليس في هذه الطريقة بنظرنا، أية إجادة، ولا فيها ابتكار كبير، لأنها تبقى اقتباساً عن السلف، واقتباساً محصوراً في إطار الدين والفحول، تعمل فيه «الغريزة الطبيعية»، من ثَمّ، عملها[٨٦]. وإذا أخذ أحد عن الأقدمين معنى ما، فعليه أن يخفيه ويواريه كي لا يذم[٨٧]. وفي حين رأى بعضهم أن باب اختراع المعاني قد أقفل[٨٨]، يرى ابن الأثير أن العكس هو الصحيح، فإن «أكثر المعاني قد طُرِقَ وسُبِقَ إليه، والإبداع إنما يقع في معنى غريب لم يُطرَق»[٨٩]، كما أن «باب ابتداع المعاني مفتوح إلى يوم القيامة»[٩٠].

أما حازم القرطاجني فيقول في تعريفه الشعر: «الشعر كلام مُخَيَّل، موزون، مُختص في لسان العرب بزيادة التفعية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيَّلَة، صادقةً كانت أو كاذبة؛ لا يُشتَرَط فيها بما هي شعر غير التخييل»[٩١]. هذا التعريف مهم. فعلى الرغم من أنّ حازماً يربط الشعر بالوزن والتفعية، إلا أنه

---

(٨٣) المصدر نفسه، ١/٧٤.
(٨٤) المصدر نفسه، ١/٧٦.
(٨٥) الموضع نفسه.
(٨٦) المصدر نفسه، ١/٧٨.
(٨٧) المصدر نفسه، ٢/٣٦٢.
(٨٨) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٥٠٠،
(٨٩) ابن الأثير، المثل السائر، ١/٣٣٣.
(٩٠) المصدر نفسه، ٢/٣٦٣.
(٩١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المطبعة الرسمية - تونس، ١٩٦٦، ص ٨٩.

لا يشترط فيه الصدق والكذب، بل التخييل، ويضيف إليه المحاكاة وتَقَبُّل الغريب، فمن شأن الشعر «أن يجيب إلى النفس ما قُصِدَ تَحَبُّبُه إليها، ويُكره إليها ما قُصد تكريهُه، بما يتضمن من حسن تخييل، ومحاكاةٍ مستقلة بنفسها، أو مقصورةٍ بحسنِ هيأة تأليفِ الكلام، أو قوةِ صدقه، أو قوةِ شهرته، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب؛ فإن الاستغراب، أو التعجب، حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوي انفعالها وتأثيرها»[٩٢]. ويرى حازم أن الشعر «علم» و«صناعة»، لها أصول يتعلمها المرء، ولا تكفي القريحة وحدها والطبع[٩٣]. وليس هذا الرأي غريباً عن رأي ابن سلاّم في الشعر، حين قال إن للشعر «صناعة وثقافة يعرفها أهل سائر العلم كسائر أصناف العلم»[٩٤]. وهذا الكلام يُبقي الشعر في إطار الصنعة. إلا أن شَرْطَي المحاكاة والتخييل هما «المُعْتَبَر في حقيقة الشعر»[٩٥] عند حازم. والتخييل إنما «يقع في أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»[٩٦].

وفي موقفه من القدماء والمحدثين لا يتعصب لأحد على أحد، بل يهاجم المتعصبين، ويبرر موقفه بحذق؛ يقول: «فأما من يذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان فليس ممن تجب مخاطبته في هذه الصناعة. لأنه قد يتأخر أهل زمان على أهل زمان، ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يجوش عليهم من أقناص المعاني بسفوره لهم عن أشياءَ لم تكن في الزمان الأول، ولتوفر البواعث فيه على القول، وتفرُّغِ الناس له... وقد وقَعَتْ في المفاضلة بين الشعراء أقوال لا يُعْتَدّ بها، وآراء لا يُسْتَحْسَن الاشتغال بذكرها والردّ عليها عما هو أهم من ذلك. فإن تلك الآراء أظهرُ فساداً لمن له أدنى معرفة بهذه الصناعة من أن يحتاج في ذلك إلى تكلُّف حجة أو استدلال. وإنما الرأي الصحيح الذي عليه المُعَوَّل أنّ للشعر اعتباراتٍ في الأزمنة والأمكنة والأحوال، فلا يجب أن

---

(٩٢) المصدر نفسه، ص ٧١.
(٩٣) راجع هذا مفصّلاً في: جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، ص ١٩٦ وما بعدها.
(٩٤) ابن سلام، طبقات الشعراء، ص ٦.
(٩٥) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٣١.
(٩٦) المصدر نفسه، ص ٨٩.

يُقطع بفضل شاعر على آخر بأنه ساواه في جميع ذلك، ثم فضله بالقريحة والطبع. وهذا أمر يتعذر تحرّي اليقين فيه، وإنما يمكن التقريب والترجيح بينهما بحسب ما يغلب على الظن»[٩٧]. من هنا، يأخذ حازمٌ في اعتباره طبيعة الحضارة والعصر، والذوق الشخصي أيضاً، وهذا أمر على جانب كبير من الأهمية، لأنه يُفهمنا، ضمناً، أنَّ كلَّ شعر وليد حضارة وبيئة معينتين، وأن نقد الشعر ينبغي أن يرى إلى الأثر الشعري في بيئته، لا مفصولاً عنها.

٤ ـ مناقشة:

بعد أن عرضنا لآراء النقاد المشهورين في الشعر والنظم (حتى أواخر العصر العباسي، لأن الآراء التي وردت بعدها ظلت تدور في فلكها) ـ وهي تمثل لنا الآراء العربية التقليدية ـ تتحصل لنا الأمور التالية:

١ ـ الشعر «صناعة» أو «علم»، حَدُّه الوزن والقافية، وله قواعده الخاصة.

٢ ـ السهولة (بمعنى الوضوح) أمر مُسْتَحَبّ في الشعر، والقصيدة الصعبة مستقبحة ومنبوذة.

٣ ـ كانت نظرية المحاكاة عند النقاد الذين قالوا بها ترتبط بالوضوح، لأن المحاكاة توضيح الأشياء والأفعال، في قالب جميل من عملية الصياغة الشعرية.

٤ ـ رأى بعض النقاد تفضيل الأقدمين لقدمهم، في حين عارض بعضهم ذلك، بيد أنَّ أحداً لم يرفض أخذ الأفكار عن السلف، وإن يكن مع تحسين إخراج لها.

٥ ـ فَضّل بعضهم المعنى على الصياغة؛ وفضل بعضهم، على العكس، الصياغة على المعنى ـ وهؤلاء هم الكثرة ـ. وفي الحالين كلتيهما فَصَلَ بين المادة والشكل فصلاً لم يكد الشعر العربي يخرج من دائرته، في إطار النقد والممارسة.

إن النقطة الخامسة هي، بنظرنا، أخطر ما اعترض للشعر العربي، نقداً وممارسة ومفهوماً. وللدين الإسلامي دور كبير فيها، على النحو الذي سنوضّحه بعد قليل.

---

(٩٧) المصدر نفسه، ص ٣٧٨.

٥ ـ المحتوى السلطوي في الحضارة العربية:

لا بد لنا، قبل أن نبدأ ببحثنا وتعليقنا من استقراء محتوى البعد السلطوي في الحضارة العربية قبل الإسلام وفي أثنائه، لكي نرى أبعاد الخرق على المستوى الأدبي الشعري. ويمكن تقسيم هذه البعد السلطوي قبل الإسلام وفي خلاله إلى ما يلي:

١ ـ قبل الإسلام (الجاهلية):

أ ـ بعد سياسي ـ اجتماعي متمثل بالقبيلة والخضوع لآرائها[٩٨]، بحيث نفرض على كل ذات فردية فيها نوعاً من الرقابة الشديدة دينياً، وسياسياً، واجتماعياً.

ب ـ بُعْد رابطيّ هو العصبية القبلية.

ج ـ بعد قيمي هو القيم العربية (الشيم) بشكل عام[٩٩]، وقيم القبيلة بشكل خاص.

د ـ احترام ما يسمى بـ «رابطة الدم»، أو الانتماء النَسَبيّ[١٠٠].

٢ ـ في ظل الإسلام (ما بعد الجاهلية): أما في ظل الإسلام، فقد تحوّلت هذه الأبعاد، واختلفت من حكم الى حكم. إلا أننا نحاول، في ما يلي، أن توضح النقاط الرئيسة لمحتواها العام:

أ ـ بعد ديني، وهو الذي تتمفصل حوله محاور الحياة العربية جميعُها، سواءً أكان هذا على الصعيد اللغوي (الأدبي)، أم السياسي (تصرّف الخليفة وأصحاب السلطات)، أم الاجتماعي (الحركات الاجتماعية)، أم غير ذلك...

ب ـ بُعْد سياسي مُسْتَمَدّ من البعد الديني، ومحيل إلى مبادئه.

---

(٩٨) يقول أحمد أبو حاقة: «أما الولاء للقبيلة، فقد جعل الشعراء يلتزمون قضيتها في كل حين». (أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٩، ص ٦٣).

(٩٩) راجع فيها: جرجي زيدان، تاريخ التمدن الاسلامي، دار الهلال، ط ٢، ٥/٦٠.

(١٠٠) يقول يوسف خليف: «من الأسس التي قامت عليها القبيلة العربية إيمان أبنائها «برابطة الدم»، أي أنهم جميعاً من دم واحد». (يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط ٣، ص ١٠٣).

ج ـ بعد قيميّ متمثل بقيم معينة، مستمدة من الدين الإسلامي بشكل خاص.

د ـ بعد لغوي تجلّى في انتشار اللغة العربية، كلغة رسمية سائدة[١٠١]، لأنها لغة القرآن، أي اللغة المفضلة عند الله، فهي لغة دينه المخصوص، بناء على الآية: «ومن يرتضِ غير الإسلام ديناً فلن يقبل منه، وهو في الآخرة من الخاسرين»[١٠٢].

بناء على ما عرضنا، نفهم أن بعدين قد سادا تركيبة السلطة في العصر الجاهلي، هما القبيلة والقيم؛ وفي العصور الإسلامية، ساد بُعد الدين، والقيم المستمدة منه، واللغة، وهي صورة تجسيدية ـ إيصالية لهذا الدين، لأن القرآن الكريم نُزِّل بالعربية.

٦ ـ الشعر والسلطة / التقليد:

إذا توقفنا عند الأدب العربي بشكل عام، لاحظنا أمرين على جانب كبير من الخطورة:

١) شكل الشعر العربي المستَمَدّ من الشعر الجاهلي.

٢) مادة الشعر العربي التي فرضها القرآن، أي الدين.

فبعد أن كانت قيم الجاهلية هي معيار القصيدة، تراجعت أمام المعايير الإسلامية الجديدة. لقد كانت للشعر مكانة عظيمة في الجاهلية، إذ كان لسان القبائل، وكانت في أشعارهم قواعد خلقية ووصف للفضائل. وظلت للشعر

---

(١٠١) يقول موريس لومبار: «بيد أن اللغة العربية لم تكتف بتحقيق تفوقها، وتقريباً تفرّدها، داخل الامبراطورية الاسلامية، بل اجتازت الحدود أيضاً، مع التجار اليهود الراذانيين في أربونة، أو التجار البرابرة المقيمين في السودان، وكذلك حتى المراكز التجارية العربية ـ الفارسية في المحيط الهندي، واندونيسية، والهند الصينية، وجنوب الصين (ستأوي كانتون جالية كبيرة من التجار القادمين من العالم الإسلامي)، أو نحو الشمال، إلى الجاليات الاسلامية المقيمة في المراكز التجارية على الأنهار الروسية (أتل، بلغار، كييف)؛ وسيقوم في بيزنطة نفسها جامع يستخدمه المسلمون الذين يعيشون فيه». (لومبار، الاسلام في عظمته الأولى، تعريب: ياسين الحافظ، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٧، ص ٨٧ ـ ٨٨).

(١٠٢) آل عمران/ ٨٥.

الجاهلي مكانته في نفوس المسلمين، طالما أنه يذكّر بالفضائل، ويحثّ على الخير[١٠٣]. وقد نادى بعضهم بفصل الشعر عن الدين، كعليّ بن عبد العزيز الجرجاني إذ قال: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً في تأخر الشاعر، لوجب أن يحذف اسم أبي نواس من الدواوين. والدين بمعزلة عن الشعر»[١٠٤]. وقال عبد القاهر الجرجاني: «ولقد استشهد العلماء لغريب القرآن واعرابه بالآيات فيها القحش ولم يريدوه ولم يرووا الشعر من أجله»[١٠٥]. ومعنى قول الجرجاني أن القرآن نهى عن قول الفحش في الشعر، لا عن قول الشعر بحد ذاته. وهنا يظهر المضمون الأخلاقي الذي أراد الدين أن يعبىء به مضمون الشكل العربي. ومن ذلك ما قال النبي: «الشعر كلام محسنه حسن وقبيحه قبيح»[١٠٦]. وكأني بالكثير من نقاد العرب رأوا في الشعر الذي لا ينعرض للفضائل نكداً وشراً. يقول الأصمعي: «الشعر نكد بابه الشر. هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره»[١٠٧]. ومن هذا القبيل ردّ لبيد بن ربيعة عندما استنشده عمر بن الخطاب شعراً منه: «ما كنت لأقول شعراً بعد أن عَلّمني الله سورة البقرة»[١٠٨]. كما يرى بعض النقاد أن عبارة الأصمعي: «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان» إنما تؤكد «الجودة على حساب المحتوى الأخلاقي»[١٠٩].

من جهة أخرى، ساعد مفهوم الزمن الإسلامي الذي يفصل الآنات عن بعضها، ويثبّت الحاضر استمراراً مطلقاً لا يتحوّل إلى ماضٍ، ولا ينتظر مستقبلاً، ولا يتغير، بل يستلهمه الإنسان إلى الأبد، نقول، ساعد مفهوم الزمن هذا على ترسيخ مبدأ المحاكاة، وتقليد السلف، فقاس العرب شعرهم على السابقين. وفي هذا يقول محمد غنيمي هلال: «وقد ظل حب القديم مسيطراً على نزعات الكتّاب والنقاد بعامة، على الرغم من دعوة بعضهم إلى

---

(١٠٣) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٢٢٠.

(١٠٤) علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، ١٩٤٥، ص ٦٢.

(١٠٥) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص ١٠.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(١٠٧) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٦١.

(١٠٨) المصدر نفسه، ص ٥١. وقارن: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٢٢٥.

(١٠٩) جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، ص ٦٠.

التحرر والانصاف، وكان ذلك مثار ضيق لدى كثير من مُحْدَثي الكتّاب والشعراء، ضيقاً لم يكد يخرج عن دائرة الاحتجاج»[110]. وحاكى العرب في شعرهم شعر الأقدمين شكلاً: من حيث الألفاظ، والبنية، والهندسة العامة، واستقبحوا الدخيل. بل إن بعضهم اعتبرهم مثالاً يُقتدى به في كل شيء[111]. واستمدوا من قيمهم الاسلامية برنامج الرقابة العامة الذي فرض على الشعر العربي.

فهم النقاد العرب المحاكاة على أنها مرادفة للمجاز[112]. والمجاز باب من أبواب البيان (بلاغة ـ بيان ـ بديع). وكان الغرض الأول من وضع قواعد البيان غرضاً دينياً يكمن «في فهم الاعجاز من القرآن لأن اعجازه في وفاء الدلالة منه بجميع مقتضيات الأحوال منظومة ومفهومة»[113]. وكانت أهمية علم البيان كبيرة. يقول ابن عبد ربّه: «البيان كل شيء كشف لك عن قناع المعنى الخفي حتى يتأدّى إلى الفهم ويتقبّله العقل فذلك البيان الذي ذكره الله في كتابه ومَنّ به على عباده، فقال تعالى: الرحمن علم القرآن، خلق الإنسان، علّمه البيان[114]. وسئل النبي صلى الله عليه وسلم فيمَ الجمال؟ فقال: في اللسان، يريد البيان»[115]. وارتبط مفهومي البيان والشعر بالسحر، فقد قال النبي: «إن من البيان لَسِحْرا». وقال الراجز:

لَقَدْ خَبِيتُ أَنْ تَكونَ سَاحِرا رَاوِيَةً مُرًّا وَمُرًّا سَاحِرا[116]

ومن هذا القبيل ما ورد في القرآن الكريم: «وما علّمناه الشعر وما ينبغي له...»[117] هنا تظهر لنا خطورة الشعر، فقد كان صدى الناس في الجاهلية،

---

(١١٠) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٢٣٩.

(١١١) يقول ابن المقفع: «فمتى علم عالمنا في هذا الزمان، أن يأخذ من علمهم (أي القدماء)، وغاية إحسان محسننا أن يقتدي بسيرتهم». (الأدب الكبير والأدب الصغير، دار الجيل، مجهول الطبعة والتاريخ، ص ٩).

(١١٢) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ١٦٢.

(١١٣) ابن خلدون، المقدمة، ص ٥٥٢.

(١١٤) الرحمن/ ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤.

(١١٥) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٣/١٣٥.

(١١٦) المصدر نفسه، و٣/٩٩.

(١١٧) يس/ ٦٩.

لذلك هاجم النبي ما ساء من معانيه، لأنها كانت تفعل فعلها في الناس، في ذلك الزمن.

ربما كان تكرار نمط السلف في كتابة الشعر، ناتجاً عن أن المجتمع العربي لم يتعرَّض إلى هزّات فكرية عميقة وجديدة، تضرب الفكر السلفي، وتصبّ في اتجاه معاكس له. وهذا ناتج عن البعد الإيديولوجي الذي أرساه الدين الإسلامي في الفكر والمجتمع الغربيين. من هنا أهمية الأطر النظميَّة التي أرساها عمود الشعر العربي، والمقصود به «وجوه الصياغة كما استنتجوها من القصائد الجاهلية وعصر صدر الاسلام والعصر (الحقبة) الأموي»[118]. وكانوا فيه «أسارى التقليد لما ورثوه من تراث شعري»[119]. وبفعل ذلك، ثارت الخصومة بين القدماء والمحدثين، «إذ إن هؤلاء المحدثين قد انحرفوا قليلاً عما يقتضيه عموماً الشعر من أصول»[120]. وعلى الرغم من أن الحياة العربية قد تغيرت مع الفتح الإسلامي، «لم ينلْ نظامَ القصيدة مع ذلك تغييرٌ جوهري، بل إنّ أنصار القديم كانوا لا يجيزون لمحدث أن يخرج في شيء على نظام القصيدة الجاهلي، ويعدّ ذلك منه شعوبية وتمرّداً على تراث أدبي ذي قداسة لديهم»[121].

٧ ـ نتيجة:

وهكذا نجد أن تركيبة السلطة السائدة في معيارية الشعر العربي مستمدة من تركيبة السلطة السياسية والدينية.

١ ـ إن اعتماد الشكل الجاهلي (أو ما اصطلح على اعتباره شكلاً جاهلياً) أساساً للنظم، ناتج عن اعتبارين: الأول هو أن الجاهليين عرب أفحاح، ويعتبرون، بعد القرآن، أهم مصادر اللغة العربية في شعرهم (مع بعض الإسلاميين المحتجّ بهم)[122]. والثاني أن المفهوم الإسلامي للدين رسخ نظرية

---

(١١٨) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ١٦٦.
(١١٩) المرجع نفسه، ص ١٦٧.
(١٢٠) المرجع نفسه، ص ١٧١.
(١٢١) المرجع نفسه، ص ٣١٢.
(١٢٢) يقول أحمد أمين: «كذلك كان من مصادرهم ما ورد من الشعر الذي يحتج به من جاهلي وإسلامي». (ضحى الاسلام، دار الكتاب العربي، ط ١٠، ٢/٢٥٥).

الأصل القديم، وثبات هذا الأصل على نحو ثبات سُنّة الله التي قال بها القرآن[١٢٣] رسّخ نظرية الأصل القديم، فسار عليها الشعراء والنقاد العرب معاً.

٢ - واعتماد مضمون القيم الإسلامية في تشكيل الرقابة على الشعر[١٢٤]، وفي تشكيل القيم الشعرية داخل بنية القصيدة، مردّه إلى سيطرة المضمون الديني (للفكر/ المضمون الفكري) الذي يحيل إلى الإرادة المطلقة، بشكل عام - ارادة الله.

---

(١٢٣) ورد في القرآن: «سُنّة من أرسلنا قبلك من رسلنا، ولا تجد لِسُنّتنا تحويلا». (الاسراء/ ٧٧).

(١٢٤) كان الشعراء يمثلون دوراً مهماً في نشر الأخبار، والشاعر على جانب كبير من الأهمية في العصر الجاهلي (أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ص ٦٣)، بل كان له تأثير سحري، وكان الشاعر شاعراً بقوة شعره السحرية (كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تعريب مجموعة من المعرّبين، دار المعارف، ط ٣، ١/٤٦). وعندما بدأت حروب النبي مع المشركين الوثنيين مثّل الشعر دوراً مهماً. وكان أن أُدرِجَت في القرآن الكريم سورة خاصة بالشعراء، هي «سورة الشعراء»، ذمّ فيها القرآن كلّ شاعر يعادي الدعوة. يقول: «والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم ترَ أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً من بعد ما ظلموا...» (الشعراء/ ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧). كما ذمّ ادّعاءهم السحر، وأنّ لكل شاعر شيطانه: «هل أنبئكم على من تنزّل الشياطين؟ تنزّل على كل أفاك أثيم، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون». (الشعراء/ ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣). وراجع موقف الاسلام من الشعر في: محمد طاهر درويش، حسان بن ثابت، دار المعارف، مجهول الطبعة والتاريخ، ص ٣٣ وما بعدها).

الفصل الثاني:

نظرية المادة والشكل
في عملية الإبداع الفني: اللحمة

١ ـ مدخل:

رأينا كيف أن النقد العربي القديم فَصَلَ المادة عن الشكل عندما تناول مفهوم الأدب بعامة، والشعر بخاصة. وقد تكلمت معظم الآراء النقدية العربية على «نظم الشعر»، متبنّية النظرية المذكورة؛ وفي خلال الانحطاط والردح الأكبر من عصر النهضة ظلت هذه النظرية تطغى على الأدباء والشعراء والنقاد، وظل الشعر تراكماً وتنويعاً على أصل قديم واحد، لم يجد له طريقاً إلى بدء التغيير إلا مع شعراء المهجر وجيل ما بين الحربين العالميتين.

وسبب هذا الفصل، كما رأينا، عائد إلى أن العرب اعتبروا، في عمق وجدانهم، أن العالم وحقائقه جاءا كاملين في سُنّة الله، وعلى الإنسان أن يستلهم منهما معنى الكمال. وهذا يعني أنّ الفكرة، بحد ذاتها، قائمة على حِدَة، تستعاد من يقين المطلق الثابت في شكلٍ ما هو عَرَض لأنه متغيّر، بعكس الفكرة. و«انطلاقاً من هنا، ولأن الدين هو الذي يقدم الزخم الروحي للأمة، تحوّل الشعر إلى ضرب من ضروب الصناعة، إذ لم يعد همّ الفن غيرَ «حفظ» اليقين من خلال صوغه في لغة لائقة بهذا اليقين»[1]. ولهذا السبب أيضاً صار الشعر العربي تكراراً رتيباً بأفكاره، وصوره، ولغته، ما خلا بعض الأصوات، هنا وهنالك، تدعو إلى شيء من التجديد.

٢ ـ الحداثة ومسألة المادة والشكل:

لم يسقط هذا المفهوم إلا مع جيل الحداثة؛ فقد صار همُّ الشاعر أن يخلق

---

(١) مناف منصور، عقلية الحداثة العربية، مكتبة صادر، ١٩٨٦، ص٣٨.

عالماً جديداً له مُثُله وأشياؤه المميزة[٢]، وبالتالي له أفكاره المميزة، وقوالبه التي تصلح للتعبير عنه. وشددت الحداثة على الحرية، معتبرة أنها «المفقود الكبير»، وأن الثقافة في محنة في العالم العربي[٣]. بناءً على ذلك، لم تعد القصيدة لعبة ذهنية تشترط تعلُّمَ القواعد، ولا تركيباً لشيئين مفترقين عن بعضهما؛ لم تعد لعبة «نظم»، ولا «صناعة»، بل صارت «خلقاً» عضوياً ينمو من الداخل. من هنا، بات تشكُّلها صعباً ومعقداً، يفترض شكلاً معقداً بدوره، حراً، ومتغيراً باستمرار[٤]. لقد كانت قيود المفاهيم القديمة تسجنها في انشقاق مستمر، سواء في اشتراط الوضوح، أو في انغلاقها داخل بوتقة الأوزان الخليلية المعروفة. كان خط اتجاه القصيدة أحادياً وأفقياً، فصار مع حركة الحداثة متعدداً وعمودياً.

مع الشعر القديم تأطّر مفهوم الغربة في الشعر. فالإنسان كان غريباً عن نفسه، مغترباً عنها إلى حد كبير. وكانت الحقيقة الأزلية المطلقة التي درج على تذكّرها دائماً، وعلى صوغها في «شكل»، تمثل، في آن، استعادة مستمرة للماضي، وإلغاء تاماً لامكانيات المستقبل، بمعنى آخر، كانت هذه الحقيقة المفارقة التي فرزها الدين، وأرستها الطقوس والممارسات، تنفي التغيُّر وتناقضه. وبناء على ذلك، تمّ تجسيم صورة الحقيقة هذه في الوجود وموادّه، بحيث باتت للأدب بعامة، وللشعر بخاصة حصّةٌ منه. فتحولت القصيدة إلى فعل استيحاء - إلى تكرار مشروط لأفكار وتصورات يبحث لها الشاعر عن قالب جاهز من القوالب التي اعتاد استعمالها مَنْ جاء قبله، أو يرضخ للرؤيا الفنية التي كرّسها القدماء، فيحاكي، عالمهم من خلال أشكالهم، بل من خلال مضامينهم في أحيان كثيرة[٥]. فالتيار الكلاسيكي نفسه كان، وفي مجاله الأبعد، تعبيراً عن عالم لا توتّر خطيراً فيه، عالم منظّم تخضع له الذات، وتقبل قوانينه الصارمة. لقد كانت مسألة «النظام» إحدى أهم المسائل التي قامت عليها

---

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٧.

(٣) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط ١، ١٩٨٤، ص ٣١٠.

(٤) في هذا المجال يقول أنطون المقدسي: «إن النص ليس مُعْطى (ما أعطي مرة ولكل مرة)، بل هو دوماً في طريقه إلى التكامل، والذي يكمله ليس واضعه... إنما قارئه...» (مقاربات من الحداثة (مقابلة)، مجلة مواقف، عدد ٣٥، ص ٦).

(٥) نذكر بأن نظرية المحاكاة الأرسطية كانت في أساس قواعد الفن الكلاسيكي (راجع: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٠ وما بعدها).

الدوسة الكلاسيكية؛ والشعر العربي التقليدي، بمعظمه، كان كلاسيكياً بهذا المفهوم؛ من هنا، كان يعبّر عن قبوله بعالمه بوساطة أفكاره وأشكاله، أي عن طريق أدبه. هكذا عاش دائماً خارج ذاته في داخل عالمه، لأنه أسقط ذاته وما في النفس الإنسانية من تغير مستمر، ليصوّر عالمه شكلاً نهائياً.

مع الحداثة، تغيرت النظرة إلى العالم. فلم يعد عالم الإنسان القديم مقبولاً. بمعنى آخر، لم تعد المسألة مسألة استيحاء الحقيقة الأزلية، بل البحث عن حقيقة جديدة، عن زاوية أخرى يرى الإنسان منها العالم. لم يعد يقبل بالعالم نفسه ولا بأشيائه: «فالعالم اختيار»[٦] يبحث فيه الشاعر عن إله جديد (نمضي ولا نصغي لذاك الإلهْ/ تُقْنا إلى ربّ جديد سواهْ)[٧]، لأن الإله القديم الذي «يهبط من جمجمة السماء» مات، وولد مكانه الإله الذي يصعد من الأرض إلى السماء - من أعماق الإنسان[٨]. أما الإنسان الجديد فمغامر دؤوب، لا يرضى بأنصاف الحلول (الكلّ أو لا شيءْ)[٩]، ولد بَحّاثةً أبدياً كالسندباد أو أوليس (أوديس)[١٠]، أو كسيزيف نفسه[١١]، يختار مصيره ومعاناته الدائمة في البحث عن المستقبل حاملاً همّ التغيير المتمثل في الصخرة؛ إنه إنسان «على شاكلة الله»، ربما يذبح تنين الغابات، ويحمل الأرض بكفيه، ويبني كوخاً «لا يدركه الموت»[١٢]... في عالم كهذا حيث يعيش إنسان جديد لا يمكن أن يكون الهم الأول محاكاة الحقيقة المطلقة. لم تعد ثمة حقيقة مطلقة، أزلية. لهذا كان مفهوم التجديد الذي أرسته حركة الحداثة، والذي يناقض تماماً الذهنية الكلاسيكية، تعبيراً عن التوتر الشديد بين الذات والعالم الذي تعيش فيه، إذ اختل تنظيمه، وبات بحاجة إلى تنظيم جديد، وهذا سبب كَسْر التقليد

---

(٦) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، ط ١، ١٩٧١، ٣٦٧ (قصيدة: حوار).

(٧) المصدر نفسه، ١/ ٥٠٠، (قصيدة: نوح الجديد)، ونشير هنا إلى أن أدونيس كان يرفض - كسواه - مفهوم الاله الطاغية، الإله السيد الذي ينظر إلى الإنسان كعبد، لا الله بحد ذاته.

(٨) المصدر نفسه، ١/ ٣٦٣ (قصيدة: مات إله).

(٩) المصدر نفسه، ١/ ٣٩٢، (قصيدة: الكرسي).

(١٠) راجع: المصدر نفسه، ١/ ٣٩٤ (قصيدة: أبحث عن أوديس) و ١/ ٣٩٦ (قصيدة: أرض بلا ميعاد) و ١/ ٤٠٢ (قصيدة: أوديس).

(١١) راجع: المصدر نفسه، ١/ ٣٣٥ (قصيدة: تولد عيناه) و ١/ ٤٢٧ (قصيدة: الى سيزيف).

(١٢) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٢٢٣ (قصيدة: الحوار الأزلي).

والانفصال عن ذهنية الماضي. صار الموقف الجديد «شكلاً» جديداً أيضاً. وأدى تجديد المادة إلى تجديد الشكل. لم يعد من المقبول أن تكون للعالم فكرة ثانية، مسبقة، تصاغ في شكل جاهز ومحدود. هذه نواة الابداع في موقف الحداثة الفني؛ هذا سبب رفض الفصل بين المادة والشكل ـ وهو رفض لم يظهر دفعة واحدة وبشكل مفاجىء، بل بالتدريج، ومن خلال محاولات عديدة، أوصلت شيئاً فشيئاً إلى التغيير الجذري.

وقد أدى تدمير رتابة الوزن التقليدي، وكسر تحجُّر التفعيلة الخليليَّة إلى انفتاح الشكل على الحالات النفسية انفتاحاً مطلقاً، بحيث بات يرصد، في العمق، تجليات اهتزازات الذات في تعاملها مع الواقع. وكان محتوماً أن ترتبط المعاناة به، فتتّحد التجربة بالنغم، وينصهر الشكل والمادة في وحدة متماسكة[١٣]. وفي هذا يقول يوسف الخال: «إنما الشعر الحديث لا يقتصر على الشكل، أو بالأحرى ليس هو الشكل. الشكل في الشعر، على أهميته وضرورته، تابع للمضمون وناجم عنه... وأصالة المضمون ـ أي صدق معاناته وتجربته ـ يفرض شكلاً أصيلاً من حيث تلاؤمه مع هذا المضمون، ومراعاته لخصائص الشعر في الإيقاع، والرهافة، وخلق جوّ من التوتر والبهجة الروحية، وحمل القارىء على المشاركة الكاملة في تجربة الشاعر ومعاناته»[١٤].

لقد وعى شعراء الحداثة أنَّ تفكيك عنصري القصيدة هو تفكيك للتجربة، وبالتالي، تفكيك للتعامل مع الحياة. فالشكل «كيفية وجود»، و«نوع من البناء. لهذا يبقى، ككلّ بناء، قابلاً للتجديد والتغير»[١٥]. وكان تأكيدهم على تواصل المعنى في المبنى هو عن طريق إيجاد لحمة داخلية للنتاج الشعري؛ والحقيقة هي أنَّ الواقع نفسه فرض هذه اللحمة، فلم يعد بالإمكان التعبير عن

---

(١٣) نشير هنا إلى أن بعض شعراء الحداثة يرى أن «الشكل هو في ذاته مضمون. والشعر بهذا المعنى هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعة». (منير العكش، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ط ١، ١٩٧٩، ص ١٢٧.

(١٤) يوسف الخال، مقال: أبو شبكة والشعر الحديث: (أخبار وقضايا)، مجلة شعر، عدد ١٣، شتاء ١٩٦٠، ص ١١٧. وهو في كلامه هنا يعارض ما يذهب إليه أدونيس في الهامش السابق، وكذلك في قوله: «طريقة القول هي أكثر أهمية مما يقال». (أدونيس، مقال: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، عدد ١١، صيف ١٩٥٩، ص ٨٤).

(١٥) المصدر الثاني نفسه، ص ٨٣.

مـواقف حديثـة بأفكـار وأساليب قـديمة، لأننـا بهذا نقيم انفصـالاً «بين الحيـاة وصورتها»[١٦].

كان الفكر يطغى على الشعر القديم، لأن الشـاعر يهـدف إلى تجسيد فكـرته إما عن طريق التركز على الشكل أو عليهـا (كما هي الحـال في الحِكَم)؛ في حين تحـوّل هذا الفكـر إلى رذاذ في العمل الشعـري الحـديث، يتنـاثـر هبـاء داخـل القصيـدة، فنحسّ به ولا تـراه مجسّماً، ويثير فيك الفضـول ويلمّـح، ولكنـه لا يعطيك صورة نهائية، ويتحلّل هذا الهباء من الفكـر داخل الشكـل ويستدرجـه، ويولد فيه، فيتحركان معاً، وينموان معاً، هكذا لا يعود الفكر طاغياً في العمل الأدبي. فكـأنّ القارىء، في القصيـدة الحديثـة، يـجد نفســه أمـام تـداعيـات متكـاملة، متميزة بـأشكالهـا، لا يستطيـع الوصـول إلى كلّيتها وكلّيـة تـركيبهـا ومراميها ما لم يقف عليها بكاملها، من غـير نقصان. أو كـأنه أمـام قطع عقـل تحطم وهو يفكر، وعليه أن يقف على كل أجـزاء هذا الحـطام لكي يتوصـل إلى معرفة تركيبة هذا العقل، ومنهج تفكيره...

٣ ـ أثر التجارب الغربية في عمارة القصيدة العربية الحديثة:

كانت مجلة شعر البيروتية أكبر رافد لـلأعمال الشعـرية الأجنبيـة؛ فقد قـامت بتعـريف القراء إلى عـدد كبير من الشعـراء الأجانب، مثـل: لـويس أراغـون، وسـان جون بـيرس، وجول سـوبـرفييـل، وجاك بـريفير، وت. س. إليـوت، وعزرا باوند، وسواهم... وكان الإطلاع على التجارب الأجنبية بعامة قد ترك أثـراً في الشعراء العـرب كما هي الحـال مع نـازك الملائكـة التي تـأثـرت بـوليم بلايك، ومع بدر شاكر السياب الذي تأثر بستويل وإليوت، ومع يـوسف الخال الذي تأثر بعزرا بـاوند واليـوت، ومع صـلاح عبد الصبـور الذي تـأثر بـاليوت أيضاً، وسواهم. وكان نظام التوقيعة قد مَثّل دوراً مهماً في تطوير لحمة القصيدة الحـديثة ـ هـذا النظام الـذي برع بـه إليوت في رائعتـه «الأرض الخراب» The Waste Land، حيث يخرج النظامُ من الفوضى ومن نثار الصور المتراكمة، ويجبر القارىء على إعادة النظر باستمرار في ما قرأ، ليعيش حركة المعنى[١٧].

(١٦) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٠١.

(١٧) عبـد الواحـد لؤلؤة، الأرض اليبـاب الشـاعـر والقصيـدة، المؤسسـة العـربيـة، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٦٠.

وفي هذا المجال مثلاً، نقرأ عند السياب في قصيدته «من رؤيا فوكاي» (ديوان أنشودة المطر) قصيدة من ثلاث توقيعات، تبدو للوهلة الأولى متنافرة، ولكنها يجمع بينها خيط دقيق مخفيٌ هو عصب القصيدة وعمودها الفقري ـ وهذا الخيط هو نماذج الدمار التي تحيق بالمجتمع البشري المعاصر. هذا بالإضافة إلى عدد من التضمينات الأخرى المقتبَسَة من إليوت وسيتويل. ونجد الأمر نفسه مع صلاح عبد الصبور في قصيدته «رحلة الليل» (ديوان: الناس في بلادي)، حيث تتألف القصيدة من ستّ توقيعات، تبدو، بدورها، متنافرة، ولكنها مرتبطة بخيط داخلي واحد.

وهذه الطريقة هي طريقة المدرسة التصويرية التي ورثها ت.س. إليوت عن عزرا باوند، وتقوم على التكثيف ـ وهو خاصيّة تجلّت، أكثر ما تجلّت، في قصيدة «الأرض الخراب» ـ .

واستلهم الشعراء الشعر الخالي من الوزن (ما سموه قصيدة النثر)، فحاولوا أن يستبدلوا بالتفعيلات والإيقاعات الفيزيائية السطحية عملية تناغم الأحرف، وموسيقى الكلمات المفردة، وما إلى ذلك من المقوّمات الشعرية التي لم يكن العرب ليفكروا في أن يحيدوا عن الوزن إليها. وقد دافع كثير من الشعراء عن هذه القصيدة أمثال أنسي الحاج (في مقدمة ديوانه «لن») وأدونيس وسواهما...

٤ ـ المادة والشكل وعلاقتهما بالواقع:

إن مادة القصيدة حالٌ من حالات الوعي الذي ينبع من الذات وهي تمارس التجربة، وتعاني احتكاكها بالواقع، فتظهر أشكال هذا الاحتكاك في القصيدة نفسها، حتى ليبدو الشكل «وكأنه تنظيم للمادة. فالمادة تتبدل وتفجر الأشكال لخلق أشكال أخرى تكون أشد تناسباً، بحيث إنّ الأشكال القديمة لا تصلح للتعبير عن هويات مادة جديدة»[١٨]. من هنا، فإن المادة هي التي تخلق شكلها وفقاً لحالاتها الخاصة. والتجسيم الذي ينسحب على العمل الشعري يكون انعكاساً لواقع الأمة ككل عندما تنتج وعيها الذاتي، وتنسج من ضمير معاناتها رؤيا الشاعر، فيواكب حالات موتها وانبعاثها الدائمين، ويعبّر عن قوة التجدّد

(١٨) ساسين عساف، الصورة الشعرية، دار مارون عبود، ١٩٨٥، ص ٣٨.

في ضمير الأمة والعصر، «برؤياه النافذة عبر ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون»[١٩]. أي إلى تطلّع الأمّة. من هنا، فإن التحامه بالواقع رصيد تجربته كلها. «فالشاعر ظاهرة عصر»[٢٠]، ولا يمكن إلا أن يعبّر عن عصره بأفكاره ولغته وذهنيّته. وفي هذا يقول أورتيغا إي غاسيت: «الأسلوب الذي تبتدعه المرحلة، وفيها يبتدعه الفنان، هو ثمرة وحيدة محدّدة مسبقاً ومختومة مرتبطة بذاتية المرحلة، وبالفرد الذي يعيش فيها»[٢١]. ولا شك في أن عصرنا الحديث معقّد وضاجّ، ولهذا فإن التعامل معه، بدوره، معقّد. وهذا هو سبب صعوبة القصيدة الحديثة، أو، على الأقل، أحد أسبابها[٢٢]. إنه اتجاه نحو أسْلَبَة صعبة ومعقّدة، ترصد ضمير العصر، وتحاول أن تخفف التوازن المنشود بين الذات وبينه، وذلك بتحقيق توازن داخلي للقصيدة بين مادتها وشكلها.

فالتركيز على المادة وحده ـ كما فعل الواقعيون الاشتراكيون في أدبهم ـ لا يمكن أن يترك أدباً متكاملاً. وكذلك التركيز على الشكل والصياغة والإخراج. فالمادة والشكل «وجهان لحقيقة واحدة، حقيقة الخلق الكلي والتام»[٢٣]. هذا هو موقف الحداثة الشعرية التي تمكنت من أن توحّد بين ابتذال محبّذي المادة، وبرجعاجية محبذي الشكل، مؤكدة على اللحمة والتواصل. ولكي يجدر بنا أن نطرح السؤال التالي: ماذا تغير في مادة الشعر الحديث؟

للإجابة عن هذا السؤال، يفترض فينا أن نتتبع نتاج الحداثة. فمن المعلوم أن طبيعة المادة نفسها قد تغيّرت عمّا كانت عليه في السابق. بتعبير آخر، لم تعد المقاييس الفنية كما كانت، ولا كما وصفت في عمود الشعر القديم، وذلك لأن واقع الحياة الذي منه تتكوّن المادة قد تغير. فالأشياء نفسها تغيّرت بالنسبة إلى الشاعر؛ صارت أشكالاً تتقاطع داخل ذاته. فالحداثة ترى إلى كل موجود نصّاً، ولهذا بات الأدب لا ينفصل، بحق، عن الفلسفة والعلوم وما إلى

---

(١٩) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص ٢٧٧.
(٢٠) ساسين عساف، الصورة الشعرية، ص ١٢.
(٢١) المرجع نفسه، ص ١٣.
(٢٢) يقول يوسف الخال نقلاً عن إليوت: إن من أسباب صعوبة القصيدة الحديثة جدّتها (الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٨، ص ٨٢).
(٢٣) ساسين عساف، الصورة الشعرية، ص ٣٦.

ذلك[٢٤]. إن البحث عن معنى جديد للوجود وللإنسان فيه، والبحث عن «بُعد ثالث»، إذا صح التعبير، يختلف عن كلّ من بُعد الدين والخضوع التام له، وعن بُعد تأليه الإنسان وإسقاط الدين، هو أهم تجديد في مادة الشعر العربي. إنه البحث والتساؤل في عالم يُهدمه الشك، وتحيط به صور الإفلاس. وعندما يكون جوهر الموضوع إعادة نظر في كل شيء، والرفضَ لا القبول، نتحول فوراً إلى الصعوبة، لأن المألوف، بعامة، في الشعر العربي سهل بسبب اشتراك الناس في معرفته. لقد صار اللامألوف هو الذي يكشف عن عملية الخلق. لذلك يمكننا أن نقول إن القصيدة الحديثة هي أوغل في الذاتية من سابقتها.

هذه المادة الجديدة لا يمكن أن تُصاغ في القوالب القديمة، مهما يكن الشاعر قديراً، «فالشكل ينبع من طبيعة المضمون؛ والمضمون هو الذي يخلق الشكل ويحدده. والمضمون، من ناحية أخرى، لا يصل إلينا إلا إذا اتخذ شكلاً... وكلاهما يتعاون مع الآخر...»[٢٥]. فإيقاع الحالات لم يعد مطّرداً هنا على الوتيرة نفسها، لأن الإنسان لا تبقى حالاته النفسية وانفعالاته واحدة.

ولا يقف تغير الشكل هنا عند هذا، بل يستتبع تغيير اللغة الشعرية نفسها، لأنها باتت من أهم عناصر القصيدة والشعر بعامة. ويعني تجديد اللغة «تبديل الحساسية كلها، أي تبديل الطريق إلى الموجودات إنساناً وأشياء»[٢٦]. فلكل عصر لغته، ولكل تجربة لغتها. ولغة العصر الحديث هي لغة التجربة الحديثة. إنها لغة الحالة، تتغير دائماً بتغيُّرها. وتشكيل اللغة الشعرية الجديدة للتجربة، أو، على الأقل، البحث الدائم عنها، هو بمنزلة خلق مستمر لهذه اللغة. فالشكل المرتبط بمادته يخلق لغته باستمرار.

٥ ـ نماذج ـ أمثلة:

ولكي نستكمل ما قلنا عن علاقة الشكل بالمادة، نستقرىء النماذج التالية ونعلّق عليها. يقول بدر شاكر السياب:

---

(٢٤) أنطون المقدسي، مقابلة: مقاربات من الحداثة، ص ٤٣.
(٢٥) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط ٢، ١٩٧١، ص ٩٣.
(٢٦) أنطون المقدسي، مقابلة: مقاربات من الحداثة، ص ٤٥.

١ ـ مشى العمرُ ما بيتنا فاصلاً فمن لي بأن أسبق الموعدا؟
٢ ـ ولكنه الحبّ منه الزمانُ ثوانٍ، ومما احتواه المدى
٣ ـ أراها فأنفض عنها السنينَ كما تنفض الريحُ بردَ الندى
٤ ـ فتغدو وعمري أخو عمرها ويستوقف المولدُ المولدا[٢٧].

التعبير في هذه الأبيات خاضع للشكل خضوعاً كبيراً. ففي البيت الأول، لفظة (فاصلاً) زائدة، لا ضرورة فيها، لأن العمر الذي يمشي بين العاشقين فاصلٌ بلا شك. والشطر الثاني حشو، بنظري، لأنه نتيجة محتومة للفصل، فهو يمنع الشاعر من لقاء معشوقته. وفي البيت الثاني، قال الشاعر: «ومما احتواه المدى» يريد الوجودَ أو العالم. فقد اضطر إلى استعمال جملة كاملة ليعبّر عن كلمة من غير أن يكون لذلك أي مبرر فنيّ في خلق الصورة، إلا ضرورة استكمال البيت بشطريه. وفي البيت الثالث جاء التشبيه في الشطر الثاني أضعف بكثير من الصورة، لأن نفضَ السنين فيه تخييل ورعشة ذاتية هاربة، تقطعها فوراً صورة مادية ساذجة، جاءت للتفسير، ولا داعي له هنا، لأنه يحدّ من عملية التواصل، ويُسقط الخيالَ من عليائه. بالإضافة إلى هذا، فإن استعمال أحرف الوصل يعيق انسياب الصورة، ويحوّلها إلى أدوات تفسير توقف الحركة: البيت الأول الفاء في «فمن» ـ البيت الثالث الفاء في «فأنفض» ـ البيت الرابع الفاء في «فتغدو». توضح كل هذه الأمور أن الفكرة تأتي مفصولة عن الشكل، ثم يختار لها الشاعر قالباً شكلياً جاهزاً يصبّها فيه، فتعيش غريبة عنه، وتقوم الغربة الفنية بين المحتوى والإطار، وهي غربة تؤدي إلى انفصام في شخصية الشعر، وبالتالي، إلى تقزيمه.

ونورد نموذجاً ثانياً على ذلك من الشعر الحرّ لعبد الوهاب البياتي، يقول فيه:

١ ـ الله، والأفق المنوّر، والعبيدْ
٢ ـ يتحسسون قيودَهُمْ:
٣ ـ «شَيِّدْ مدائنكَ الغداةْ
٤ ـ بالقرب من بركان فيزوفٍ، ولا تفنَعْ
٥ ـ بما دون النجومْ

(٢٧) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١، ١٩/١ (قصيدة: أهواء).

٦ ـ وليضرم الحبّ العنيفْ
٧ ـ في قلبك النيران، والفرح العميقْ»
٨ ـ واليائسون نسورهم يتصوّرونْ
٩ ـ جوعاً، وأشباه الرجالْ
١٠ ـ عورُ العيونْ. . .[٢٨].

ظل هذا المقطع من القصيدة، على الرغم من أنه كسر نظام البيت التقليدي، خاضعاً لإطار القافية التقليدية، حتى لنحسّ بأن الشاعر هنا يجرّ أنفاسه جرًا لثقلها، وتتطلب منه القافية مجهوداً نفسيًا كبيراً، وتعكس تقطيعاً لأوصال الحركة النفسية التي يفترض فيها أن تُترك على سجيّتها وتحدد هي وقفاتها وقوافيها، لا الشاعر. وكذلك أحرف الوصل الكثيرة تقتل التواصل الشعري لأنها تفرض على القارىء وصل المعنى، ولا تترك له مجال التأمل (راجع الأسطر: ٤ ـ ٦ ـ ٧ ـ ٨ ـ ٩). يجرد كل هذا الشكل من عفويته، ويشكّل فاصلاً بينه وبين المعنى.

ونورد نموذجاً ثالثاً لأدونيس، نوضح فيه العلاقة المتكاملة بين الشكل والمادة، هو قصيدة «دعوة للموت»[٢٩]:

١ ـ يضربنا مهيارْ
٢ ـ يحرق فينا قشرة الحياةْ
٣ ـ والصبر والملامح الوديعَهْ
٤ ـ فاستسلمي للرعب والفجيعهْ
٥ ـ يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاةْ
٦ ـ واستسلمي للنارْ.

إن سرعة الحركة هنا متوافقة والشكل (السطران ١ ـ ٢)، بحيث ان الإيقاع يتناغم والمعنى؛ فثمة حركتان هنا: الأولى حركة تخريب وتدمير (في السطرين الأول والثاني) تتمّان بحركة سريعة، والثانية حركة الاستسلام (في السطرين ٤ ـ

(٢٨) البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، ١٩٧٢، ١/١٥٧ ـ ١٥٨، (قصيدة: أباريق مهشمة).
(٢٩) أدونيس، الآثار الكاملة، ١/٣٣٧.

٦) تنم ببطء وتراخٍ. والقوافي، بحد ذاتها لينة، لا نجد فيها تَعَمُّداً، بل تأتي طبيعية. كما أن أحرف الربط لها دور في النص، وليست حشواً كما سبق: فليس ثمة من حرفٍ رابط بين السطرين الأول والثاني، فيما الواو في السطر الثالث لا مفرَّ منها. أما الفاء التعليليَّة في «فاستسلمي» في السطر الرابع فتأتي لتحدد نتيجة التخريب، وهو تحديد يحتاج إليه المعنى، ويستدعيه، وكذلك الواو في «واستسلمي» في السطر الأخير.

وفي النص تركيب مزدوج: تركيب المعنى الذي ينمو من الداخل في حركتين: حركة تدمير الماضي والجامد المتمثلين في «قشرة الحياة» والصبر والوداعة، وحركة استسلام الأرض لمهيار، وهو الإنسان الجديد، وللنار وهي أداة التحويل والتغيير. وتركيب المبنى الذي يتحدد من خلال تفعيلات موافقة في الوزن لحركة القصيدة، وقوافٍ متعانقة، غير متنافرة، بحيث ينتهي كل سطر انتهاء طبيعياً مع حركات النفس واهتزازاتها. وبين هذين التركيبين تلاحم كامل.

٦ ـ خلاصة عامة:

لقد فرض العصر الجديد إشكالات جديدة، وبات للإنسان وعيٌ جديد، نابع من ذاته نفسها؛ وصارت القصيدة الحديثة صورة متماسكة للأصالة، تنبع من ضمير الأمة، وتعكس تطلعاتها، وتوجهات الإنسان فيها بحساسية جديدة. فتدمر هذه العودة إلى الذات برج الفنان العاجي الذي توارثه عَبر العصور، لتجعل منه فناناً منجذراً في الواقع، مرتبطاً بضجيج حياته وعصب حركته. الحداثة، بهذا المفهوم عودة إلى الجذور، ورصيد للتعامل مع الحياة في سلسلة انبثاقات مغايرة يحتمها التطور[٣٠].

---

(٣٠) يقول أدونيس: «والتغير هنا (أي في الشعر الحديث) كلّي، أفقي وعمقي في آن: تغيُّر في البناء والعبارة والتركيب، وتغير في النظرة والرؤيا». (زمن الشعر، دار العودة، ط ١، ١٩٧٣، ص ١١٣).

الفصل الثالث:

لغة الشعر

١ ـ مدخل:

تشكل مسألة الكتابة الشعرية اليوم أهم قضية من قضايا الشعر الحديث. فقد باتت اللغة تستعمل كطاقة أساسية في عملية الخلق، بها يتم اختراق كثافة الواقع نحو ما هو مليء ومضيء، ونحو واقع جديد أغنى، وأكثر تلاؤماً مع الذات.

والمسألة مع حركة الحداثة تغيرت عنها كما طرحت من قبل. ففي الماضي كانت اللغة قَبْلِيَّةً ـ بشكل عام ـ، مستمدة من مثال أعلى هو الماضي بعلاقاته التي كانت قائمة، وأشكاله، وأنساقه التعبيرية. كان القياس اللغوي معروفاً، عاماً، والكلمة، بناء على هذا القياس، خاضعة له. هذا يعني أنها متكررة، قاموسية، قلَّما عرفت علاقات جديدة، لأن الواقع القائم كان كذلك: كان واقعاً يستوحي قوة حضور مما سبق، وبالتحديد من الشريعة التي أعطت العرب زخمهم الحضاري الأول، وكانت صورة الكلمة الكاملة، النهائية، التي لا تتبدل («ولن تجد لسُنّة الله تبديلاً»). إنها اللغة المنزلة ـ لغة الله كما تجلّت في الشريعة[1]. كان الواقع، إذاً، هو الذي يفرض لغته المنزلة، وهي لغة، كما قلنا، محدَّدة بعلاقاتها وشبكتها الدلالية ـ على ما فيها من أبعاد رمزية عند بعضهم.

وعندما طُرِحَتْ، مع حركة الحداثة، مسألة التعامل مع الواقع، طُرحت اللغة كقضية أساسية: كيف يمكن للشاعر أن يعبر عن تجربة جديدة، متغيرة باستمرار، بلغة محدَّدَة الأبعاد والدلالات، بل لها منطق محدَّد، لا يتغير؟

---

(١) من هنا الآية: «إنا أنزلناه قرآناً عربياً». (يوسف/ ٢) والآية: «... قرآناً عربياً غير ذي عوج لعلهم يتقون» (الزمر/ ٢٨) والآية: «كتاب فصلت آياته قرآناً عربياً لقوم يعلمون» (فصلت/ ٣).

٢ ـ لغة الحداثة :

هكذا كان لزاماً على هذه الحركة أن تغير النظرة إلى اللغة، وأن تغير، بالتالي، طريقة استعمالها، ودورها في القصيدة، بحيث لا تعود هذه اللغة مجرد أصوات لاستعمال عادي، حاجيّ (من: حاجة)، بل تتخطى ذلك لتصير إيحاء. يقول ابراهيم السامرائي : «فاللغة مادة متطورة متجددة، ما دامت حياتنا التي نحياها متطورة متجددة. . . ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات»(٢). وهذا يعني أن اللغة الشعرية ليست لغة منطق، ولا هي تخضع له، بل لها منطقها الخاص الذي قد يعادي المنطق العادي. هكذا، تسقط نظرية عمود الشعر التي جمعها المرزوقي، والتي ترذل اللامألوف في تجميع الكلام.

وبما أنَّ الواقع المعاصر معقَّد، صاخب، مخالف للماضي، فكذلك جاءت لغته لأنه في انسحابه على الأشياء، يترك حالاً من التوتر الحاد، وتداخل النقائض، ويفسح المجال أمام تسرّب الاهتزازات الداخلية إلى اللغة لتنمو فيها، وتتفاعل معها. صار البديلَ لهذا الواقع العنيف اللغةُ بكل صورها الكثيفة ووقعها المعقَّد. والواقع الفني يجد نفسه أمام طرح صعب لمشكلة التعامل مع اللغة. و«يقوم عمل الشاعر على تعديل اللغة المشتركة، وعلى تبديل الاشارات في داخلها، وعلى خلق علائق جديدة بين مفرداتها. . . اللغة الشعرية توصل حَدْساً»(٣)، وهي «فعل اكتشاف»(٤).

«كيف أكتب؟» على هذا السؤال يلح كثيرون، ولا سيما أدونيس، وهؤلاء يدأبون ـ باخلاص ـ على أن يجدوا منطقاً سليماً لاتجاهاتهم الفنية. وتبقى العملية الأصعب في الشعر أن نتمكن من إقامة علائق جديدة في اللغة لنخرج منها بالجديد، فتصير «لغة الكوني والغريب والجديد»(٥). إنها، كما يقول الياس

(٢) ابراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨٠، ص ١٤٠.
(٣) ساسين عساف، الصورة الشعرية، ص ١٥.
(٤) المرجع نفسه، ص ١٤.
(٥) المرجع نفسه، ص ١٦.

لحود، «لغة الممكن وليست لغة القائم، المعروف، العادي، المتعارف عليه. . . لغة القصيدة الجديدة يجب أن تتكون من علاقات جديدة»[٦]. و«الشعر هو سلطة الحلم مجسدة في اللغة»[٧]. وهذا يعني أنها تخرج عن المألوف تماماً، وتعبّر عن اللامألوف ـ بمعنى آخر، الحلم ولوج إلى دنيا تعيش خارج الواقع، والتعبير عن هذه الدنيا يكون غير التعبير العادي. ولهذا فلا يمكن أن نعتبر البنية اللغوية الجديدة للقصيدة بنية عادية، ولا أن نقوم بدراستها كما كان العرب القدامى يفعلون، أعني عن طريق مطابقتها خارجياً لأشياء الواقع، وبناء على مفهوم الصدق والكذب. الأمر هنا يتخطى ذلك. إنها ليست مسألة تصديق أو تكذيب، محاكاة أو مخالفة. إنها مغامرة، فيها من التحدي ما فيها من الابتكار. واللغة، في هذه المغامرة هي كل شيء للشاعر[٨]. والشعر، بحد ذاته، يصير، من هذا المنطلق، لغة، «أو هو حياة اللغة»، فلولاه لما تجددت أو نمت أو بقيت[٩]. فالكلمة رمز أكثر منها معنى. والشعر «يُحَمِّلُها من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان ويُزاوج بينها وبين شقيقاتها طلباً للتوتر والزخم والانسجام والايقاع. وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى العنف، فيفجر الكلمة لمفاجأة القارىء وايقاظ إدراكه وشعوره معاً، وحمله إلى عالم غريب، عالم سحري موعود، طالما حلم به من دون أن يلقاه ويتعرف إليه. . .»[١٠].

هكذا لم تعد المسألة هنا أن نصوغ العالم في لغة، فنعبر عن تنظيمه المثالي، ونعكس القدرة العليا ومشيئتها في تسييره على أحسن وجه. اللغة لغةُ مخاطرةٍ ـ لغة البحث والتلمّس، بمقدار ما هي لغة هدم ورفض. والعمل الشعري الحديث «رهان متجدد أبداً: المخاطرة بالتعبير، بوساطة اللغة الشعرية، عن انفعال أو حقيقة لم تُخْلَق اللغة الشعرية للتعبير عنها. . . إنما الشعري هو ما لا تستطيع اللغة التعبير عنه. وبذلك يصبح الشعر مخاتلة، وتمرداً، ونضالاً ضد

(٦) الياس لحود، لغة القصيدة الجديدة (مقابلة) مجلة المعرفة، عدد ٢٤٢، السنة ٢١، نيسان ١٩٨١، ص ٣ : .

(٧) ، ليم بركات، مع سليم بركات: شاعر النهب واللغة الطقسية (مقابلة)، جريدة العرب (القطرية)، الاثنين ١٥ أيلول ١٩٨٠.

(٨) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص ٧.

(٩) المصدر نفسه، ص ٩٠

(١٠) المصدر نفسه، ص ٩٤.

اللغة»[11]. وفي هذا المعنى يقول مالارميه: «إن الشعر هو التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساسي، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود»[12].

بيد أن السؤال: «كيف أكتب؟» يطرح مشكلة أخرى معقدة، وعلى جانب كبير من الأهمية. فأن نطرح سؤالاً كهذا يعني أن ننظّر لمفاهيم خاصة، تتعلق بمفهوم الكتابة نفسه. والتنظير ـ بطبيعته المنطقية الصارمة ـ عدوّ الشعر، لأنه يفسد المعاناة الداخلية الذاتية، ويُخْضِعُ عملية الشعور للتراكيب العقلية. إنه يبتكر أطاريح شكلية قد تبقى عند حدود التركيب الشكلي للقصيدة، من غير أن تغير جوهر المشكلة. أنْ نكتب بشكل حديث يعني أن نعايش الواقع بشكل حديث، وأن نتفاعل معه؛ وبذلك تكون اللغة الجديدة منبثقة من التفاعل مع الواقع لتعبر عن الذات، بحيث تتيح المجال أمام امتداد التوتر وتجسيمه.

وبهذا يخلق الشاعر عالمه الخاص انطلاقاً من الواقع: يرفضه، يعيد تركيبه وفقاً لمرآته الذاتية، ويبتكر فيه شخوصه. ولقد عبّر أدونيس خير تعبير عن مشيئة هذا الإنسان ـ الخالق الجديد:

«رفضتُ وانفصلتُ
لأنني أريد وصلاً آخراً، قبولاً آخر مثل الماء والهواءْ
يبتكر الإنسان والسماءْ
يغير اللُحْمَة والسُداة والتكوينْ
كأنه يدخل من جديدٍ
في سَفَر النشأة والتكوين»[13].

كيف يمكن أن نعبّر عن واقع كهذا بلغة ليست منه؟ هذا العالم الذي يولد من جديد كأنه يعاود الدخول في سفر التكوين يولد من مغامرة الشاعر الحديث، من ملحمته الجديدة في صراعه مع الوجود. ولهذا السبب جاءت اللغة الجديدة لغة مختلفة بطبيعتها عن اللغة القديمة: ففيما كان دور اللغة أن

(١١) د. م. البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تعريب: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، ط ٢، ١٩٨٠، ص ١٢٨.
(١٢) المرجع نفسه، ص ١٣٠.
(١٣) ادونيس، الآثار الكاملة، ٢/٤٥١ (قصيدة: السماء الثامنة).

تنقل إلينا - إلى عقلنا - الصور والتصوّرات، صار دورها أن توحي بها إلينا لتثير فينا خيالنا وعقلنا في آن. صارت لغة الشعور تتجدد معه. «والشاعر الرائع... لا يقول الأشياء بل يوحي بها، بأطيافها»[١٤]. ويترك لنا نحن أن نتصورها. فاللغة الشعرية لغة خلق، «والكلمة فيها لا تجسّد الحقائق كما هي، بل كما تتمثل في النفس، في العالم الداخلي، في النظام الشعوري والفكري. من هنا، تنبع العلاقة بين اللغة الشعرية والشحنات الشعورية. وهي علاقة توافق تام بحيث ان اللغة هي نفسها الشحنات تؤديها من دون تزوير أو أذىً»[١٥]. فالشاعر، بذلك «يخلق داخل اللغة لغة أخرى»[١٦] هي «أداة بناء»[١٧].

اللغة الجديدة هنا تعبير عن تجديد الكيان العربي نفسه، وعن التغير في رؤيا هذا الكيان. إنها هي نفسها العالم الجديد - عالم التكوين: «كوني فكانت». هذه اللفظة المكوِّنة هي كيمياء العالم، منها ينبثق. إنه انبثاق من لغة، بها يتحدد، ومنها تتجلّى هويته كوجود. والشعر، بحد ذاته، «تأسيس باللغة والرؤيا»[١٨]. لكن هذا التأسيس الجديد لا يقوم على استخراج من عقل وحسب - أي أنه ليس انبثاقاً عقلانياً، بل شعوري أيضاً، وشعوري أولاً. ولعل هذا هو أصعب ما يمكن أن تعبر عنه اللغة، لأن الشعور أمر غير محدَّد، وغير ثابت؛ فهو يحتاج، للتعبير عنه، إلى لغة لا تنتمي، بطبيعتها، إلى العقل بمقدار ما تنتمي إلى الإحساس والغريب والرائع. هكذا جاءت لغة الشعر الجديد لغة إشارية، وبات هو، بمعنى ماء «فَنَّ جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[١٩]. فالقصيدة الجديدة «كيمياء شعورية»[٢٠]، ويقوم دور الشاعر على ضرب بنية الحياة الشعرية الماضية باللغة الثورية - على حد تعبير أدونيس -. ولذلك، فهو يقلب نظام اللغة، بحيث تبدو «كأنها تخلق للمرة الأولى»[٢١]؛ فيصير في كل

---

(١٤) ياسين عساف، الصورة الشعرية، ص ١٧.
(١٥) المرجع نفسه، ص ٣٩.
(١٦) المرجع نفسه، ص ٤١.
(١٧) المرجع نفسه، ص ١٦.
(١٨) ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٠٢.
(١٩) المصدر نفسه، ص ١٣٥، و: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢، ص ٢٠.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٢١.
(٢١) المصدر نفسه، ص ١٧٩.

كلمة لغم، وكل قصيدة «جبهة قتال»[٢٢].

إن الشاعر، كما يقول عبد الوهاب البياتي، «هو الرؤيا، مضافاً إليها اللغة والتعبير، ومن ثَمّ، فإنّ اللغة ليست منفصلة عن تجربة الشاعر وعالمه، فهي جوهر تجربته»[٢٣]؛ فمشكلة الشاعر مع اللغة ليست إلا مشكلته مع نفسه، «فحينما يستطيع أن يسيطر على اللغة ويجعل منها جزءاً من سلوكه ونظرته وتجربته، عند ذلك تسقط الأسوار بين الشاعر واللغة، ويصبح الشاعر هو اللغة واللغة هي الشاعر»[٢٤]. ولهذا تبقى اللغة متجددة باستمرار بتجدد التجارب البشرية[٢٥]. ويحدد أدونيس وسيلة ابتكار اللغة الجديدة قائلاً: «أول ما أعمله، أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي. ثانياً: أبدل بعلاقاتها جاراتها. ثالثاً: أغيّر جذرياً النسق الموضوعةَ فيه كقصيدة»[٢٦]. وهذا يعني أن نستبدل بذاكرة الكلمة أخرى، بحيث نحدث في علاقة اللفظة بجاراتها شرخاً عميقاً، ونقيم علاقات جديدة من نوع آخر لم تكن العادة قد جرت عليه، فيكون لنا نظام جديد من الاستعمال، يحدد مستوى الانحراف في الكلمة (وهذا المستوى قد يكون على درجة استعارة أو رمز، وقد يشمل حتى دلالة الإيقاع).

ولكن، قد تصل اللغة إلى مستوى الصلاة في القصيدة، وهذا أمر يكون عندما تنغمس الذات في حركة الرؤيا، وتتحول الحساسية الشعرية إلى ما يشبه الحلم الذي يمتص كل شيء: الأرض وما فيها، ليعانق المطلق (بصورة الله أو

---

(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٨١.

(٢٣) منير العكش، أسئلة الشعر، ص ٢١٦.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٢١٧. وبهذا المعنى يقول خليل الموسى: «وهكذا تصبح لغة الشعر حركيةً تتناول ما يتجدد في داخلنا. وأصبح الشاعر بالابداع، يسيطر على أعصاب اللغة الجديدة التي تقودنا إلى ذاكرة جديدة». (مقال: في لغة الشعر الحديث، مجلة: الموقف الأدبي، عدد ١٢٦، ت ١ ١٩٨١، ص ١٤).

(٢٥) يوضح خليل الموسى هذا قائلاً: «إن لغة الشعر الحديث تعمل بنشاط، ترافق الشاعر، تتوغل في جسد الشعر، تعيش في غابات من الرؤى ونسكن حتى الاشتباكات الهذيانية، وبامتلاك اللاوعي الشعري، وباقتصارها على ذاتها... بحيث لا نستطيع، بعدها، أن نفصل بين الحالة اللغوية والحالة الشعورية من جهة، وبين تجارب الانسان من جهة أخرى». (المرجع نفسه، ص ١٦).

(٢٦) منير العكش، اسئلة الشعر، ص ١٢٩.

غيرها). ويشير سليم بركات إلى هذا بقوله إن «لغة الشعر لغة تتزلّف إلى العناصر لتُعلقها في الكلام، تماماً كما تفعل الصلاة لتعقل اللامحدود واللامعرفي»[٢٧]. وهو في هذا يقترب من بول كلوديل الذي يرى أن الشاعر يستعمل الكلمات ليشكل من ايحاءاتها التي بين يديه لوحة مميزة، ولا يستعملها لحاجة إليها فحسب. لقد صارت «عادة» استعمال الكلمة عدوّه اللدود، لهذا يحاول أن يخرج عنها[٢٨]. وهنا يمكن للذات أن تتحرك بحرية وسط الأشياء الصافية، وبسهولة[٢٩]. ويحدد الشيء الصافي على أنه ليس الشيء الذي يمكن أن يفيدنا في استعمالنا اليومي، بل ما يكون، بمعناه الأبعد، جزءًا من الله، «بحيث ان الكلمة الكاملة ـ الكلمة بامتياز ـ وهي الجذر والمفتاح، تعطي روحنا الوعي والذكاء الكاملين، من غير أن تنفصل عن تلك الجملة التي تستدعيها»[٣٠]. لننظر إلى هذا النموذج من شعر ربيعة أبي فاضل:

«استرني بوجهكَ واحرقني لا أرغب في المعرفة لا أرغب في القول لا بعد يبعدني ولا قرب يقربني استرني بوجهك محوت وجهي استرني بصمتك أنا الشاهدَ الخارجَ هو الليل يعرف مسافاته وهو الفجر يعرف ولا مسافة تفصلني إليكَ إليَّ أتيتُ يا كونَ كلِّ المعاني أردتني الخليقة في قبضتي طقوس السحر وفي قبضتي كل عشق البحار كأنني النهر أرْدَنَني الخليقةَ في عينيَّ الأرضُ نورٌ وفي القلب إيقاع أخضر»[٣١].

نحن هنا أمام تداعٍ في الكلمات يعكس تداعياً في الحالات، وعلى الرغم من ذلك تبقى اللغة همساً، والكلمة في الجملة حفراً ومفتاحاً للدخول إلى الأخرى، تستدعي ما بعدها. وثمة علاقة غير مألوفة بين الكلمات تبرز مفاجئة وباستمرار.

---

(٢٧) سليم بركات، مع سليم بركات: شاعر النهب واللغة الطقسية، جريدة العرب (القطرية).

(٢٨) Paul Claudel, Réflexions sur la poésie, Gallimard - idées, 1979, P.96-97.

(٢٩) Ibid, P.97.

(٣٠) Ibid, P:98.

(٣١) ربيعة أبي فاضل، عطشان يحنو على الينبوع، لا دار نشر، ١٩٨٦، ص ٥٦.

٣ ـ خاتمة:

هكذا تكون اللغة الحديثة حالاً من حالات العالم الجديد، تولد باستمرار مع ولادة الحالات النفسية البشرية. ومن خلال هذه اللغة تتشكّل التجربة الإنسانية في مساحة النصّ.

الفصل الرابع:

البعد الرمزي والأسطوري في الكتابة الفنية الحديثة

١ ـ مدخل:

تمثل الأسطورة دوراً مهماً في حياة الإنسان الفكرية والاجتماعية والدينية. فقد كانت في ما مضى تعبيراً عن مفهوم الفكر البشري للقوى التي تتخطى مفهومه، ونوعاً من التنظيم الفكري لهذه القوى بشكل يتيح للإنسان أن يحوّلها إلى صور خارقة يمكن لعقله أن يستوعبها، ويجعلها سبباً للحدوث في ظواهر الكون.

والأسطورة في الكتابة الفنية الحديثة نمط من أنماط التعبير يختلف كثيراً عن مفهوم الأسطورة التقليدي، لأنه يفيد من الأسطورة نفسها بعد أن يغير مداليلها ويرفعها إلى مستوى الرمز. وبذلك لا تعود الأسطورة حقيقة بل تضمين رمزي للحقيقة يتغير بتغير المعاناة الإنسانية.

٢ ـ الرمز والأسطورة:

على الأرجح أن استعمال الأسطورة والرمز في الكتابة الشعرية قد عرف طريقه إلى شعرنا بفعل الاطلاع على أعمال الغربيين الشعرية[١]، ولا سيما الشاعر الانكليزي ت. س. اليوت[٢]. والرمز، بطبيعته، هو الكشف عن الحياة الباطنية للإنسان المعاصر، كما يرى بعضهم[٣]. فالرمز يبدأ من الواقع، ثم يتجاوزه إلى المعاني المجردة التي تقوم وراءه[٤]؛ وتكمن قيمته في صورته

---

(١) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٢١.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢ ـ ٢٣.
(٣) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف. ط ٢، ١٩٧٨، ص ٢٦٥.
(٤) المرجع نفسه، ص ٣٠٤.

الشعرية[٥]. إنه نوع من تحويل الواقع إلى حلم، بحيث يتداخل المعقول واللامعقول في عملية اكتناه للمطلق، وتعبير عنه، عن طريق تحقيق سموّ تعبيري يتلاءم والرؤيا، ويمكن أن يستوعب، في آن الواقعين الداخلي والخارجي. فالرمز، أساساً، ينطلق من الذات، والصورة الرمزية انعكاس لـ «نظرية مثالية تردّ الوجود إلى الذات وتراه فيها، وتبحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية»[٦]. فهي، من جهة، واقعية بناءً على أصلها؛ ولكنها، في الوقت نفسه، غير واقعية بناءً على تشكّلها الفني وعلاقاتها بشكل عام[٧]. وهي ليست مجرد إقرار بحالة ماضية، بل انعكاس لحالة مستقبلية[٨]. لأنها صورة حدسية تثير إثارة، ولا تقرّر وتوضح[٩]. فانسحاب الحلم على الواقع (والحلم هنا حالة من حالات الرؤيا) لا يكون إلا لأنّ صورة الواقع نفسها تتسلل إليه، تاركة فيه بذوراً منها. ويكون الرمز تجسيداً فنياً لهذا التداخل... من هنا، فهو يشمل التعبير عن بعدين متناقضين تماماً: الحلم والواقع ـ المحال والمعقول الممكن ـ . بيد أنه يوحّدهما في وحدة تفرزها الذات، تشكّل إطاراً لما يشبه حالة التصالح مع الوجود، فالشاعر يتصالح فنياً مع واقعه.

هكذا يرتبط الرمز بالشعور ارتباطاً وثيقاً[١٠]. فعبر الرموز «التي تضخمها المخيلة أحياناً، يحاول الشعراء خلق سحر معين في شعرهم، واجدين روابط أو تشبيهات بين الفكر البشري، هذا العالم الصغير، والعالم الكبير وهو الكون الذي يبطل جميع قوى العقل والعلم»[١١]. وجميع العناصر الرمزية التي يعمد

---

(٥) المرجع نفسه، ص ٣٠٦.
(٦) المرجع نفسه، ص ٣٣١.
(٧) المرجع نفسه، ص ٣٣٨.
(٨) المرجع نفسه، ص ٣٤٥.
(٩) المرجع نفسه، ص ٣٤٦.
(١٠) في هذا يقول عز الدين اسماعيل: «الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزىً خاصاً... وعند استخدام اللغة في الشعر استخداماً رمزياً لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزاً». (عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٣، ص ١٩٨ ـ ١٩٩).
(١١) هنري بير، الأدب الرمزي، تعريب: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨١، ص ١٥.

إليها الشاعر الحديث في شعره مرتبط في الأسطورة بالشخصيات، وذلك بعد أن يجد لها بعداً نفسياً خاصاً. وهذه الشخصيات الأسطورية التي تندرج في الرموز تكتسب أهميتها المميزة انطلاقاً من التجربة الشخصية للشاعر[١٢]. فإذا أخذنا مثلاً رمز سيزيف كما ورد في النصين التاليين وقارنّاه بشخصيته توضحت لنا فكرتنا. يقول أدونيس في قصيدة «إلى سيزيف»:

«أقسمتُ أن أكتب فوق الماءْ
أقسمت أن أحمل مَعْ سيزيفْ
صخرته الصماءْ.

أقسمت أن أظل مع سيزيفْ
أخضع للحمى وللشرارْ
أبحث في المحاجرِ الضريرَه
عن ريشة أخيرَهْ
تكتب للعشب وللخريفْ
قصيدة الغبارْ.

أقسمت أن أعيش مَعْ سيزيفْ»[١٣].

سيزيف في هذا النص شاعر يبحث عن قصيدة بكر ـ عن قصيدة لم تُكْتَب بعد، تعكس موقفه ورؤياه وتطلّعه إلى خلق عالم جديد. فالكتابة على الماء (وهي رمز الخلق الشعري الحديث، تماماً كقصيدة الغبار) أشبه بحلقة سيزيف، ولكن هذه الحلقة هنا ليست مفرغة لأن لها هماً مستقبلياً، همّ البحث الدؤوب الذي لا يهدأ، كحركة سيزيف الأبدية الأسطورية، ولكن بفارق نوعي مهم: فسيزيف لم يختر قدره في حمل الصخرة على ظهره إلى الأبد، بل

---

(١٢) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣. والمؤلف يوضح هذا بقوله: «ينحلّ الرمز القديم إلى واقعة انسانية عامة ذات مغزى رمزي. وإذا كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي يربط في الوقت نفسه ارتباطاً شعورياً بتلك الواقعة الرمزية القديمة فإن تعبيره عندئذ عن هذا الواقع يأخذ طابعاً رمزياً، لأنه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية والواقعة الاسطورية العامة». (المرجع نفسه، ص ٢١٤ ـ ٢١٥).

(١٣) أدونيس، الآثار الكاملة، ١/٤٢٧.

الآلهة هي من اختار له هذا القدر؛ في حين أن الشاعر هو الذي يختار لنفسه هذا القدر لأنه هو إله نفسه ـ إذا صح التعبير.

ويقول شوقي أبو شقرا في قصيدة «الحيّ»:

«أصغي إلى سيزيفْ
يمشي على البحار يا أختي
يُقبل في حذائه الخفيفْ
كأنه راقصة الباليهْ
يطلع رغم الموت والخريفْ
من زهرة الأسطورَهْ.

مبارَكٌ. مباركٌ
قد صار إنساناً فتى
يصطاد في البحيرة البيضاءْ
يجيء نحو بيتنا المضاءْ
حيث يرى أيدينا
مكسورَهْ
ـ غنيّ له يا أختي!»[١٤].

سيزيف هنا مختلف عنه هناك. فصورته تقترن بصورة المسبح (يمشي على الماء) ثم بالراقصة (كأنه راقصة الباليه) ثم بالبعث أو بتموز (يطلع رغم الموت والخريف من زهرة الأسطورة)؛ وكل هذا يكون في ما يشبه الطقس الاحتفالي (غنّي له يا أختي). إنه الشاعر. وقد تخلص من حلقته المفرغة لأنه، كما يبدو لنا في هذا النص، لا يتصف بالمأسوية، بل يتحقق له الانبعاث. إنه صورة الأمل.

في الواقع، تشبه صورة سيزيف في هذين النصين صورته التي رسمها ألبير كامو في كتابه «أسطورة سيزيف» Le Mythe de Sisyphe حيث شكّل سيزيف معادلاً موضوعياً للإنسان في الحضارة الحديثة (الانسان المتمرد l'homme

(١٤) شوقي أبي شقرا، خطوات الملك، دار مجلة شعر، ١٩٦٠، ص ٤٠ ـ ٤١.

révolté)، فلأن «مصيره يخصه هو، وصخرته هي شيؤه هو[١٥]... على المرء أن يتصور سيزيف سعيداً»[١٦]. على أن الفارق بين سيزيف الشاعرين وسيزيف كامو هو في درجة المأسوية. فالأول مشرق وجهه، ممتلىء بالأمل، على الرغم من حريته. وفي الحالين معاً يتغير سيزيف عَمّا أظهرته الأسطورة، ويواكب حركة الكاتب النفسية، وينبثق من موقفه الشعوري، فلا يبقى شبحاً بارداً يستحضر من الماضي[١٧].

والأسطورة بجميع أشكالها ومستوياتها هي محور الرمز في الشعر العربي، الميثولوجي منه والشعبي، وذلك المأخوذ من عينات حية من الواقع الحاضر. فقد يلجأ الشاعر الحديث إلى تفتيت إطار الأسطورة وإعادة صياغتها بشكل يتلاءم وتجربته الشعرية[١٨]، على النحو الذي رأينا.

٤ ـ تقنيَّة الأسطورة:

لقد ادّعى الشعراء أن الاستعمال الأسطوري يحمل بذور العودة إلى سديم العالم، إلى سديم الخلق بامتياز. إنها «الوعاء الأكمل الذي فَسَّر فيه البدائي وجوده، وعَلَّل فيه نظرته إلى الكون، محدداً علاقته بالطبيعة من خلال علاقته بالآلهة التي اعتبرها القوة المسيِّرَة والمنظِّمة والمسيطِرَة على جميع الظواهر الطبيعية. مازجاً فيها الجانب السحري بالديني، وصولاً الى تطمين نفسه، ووضع حدّ لقلقه وأسئلته الكثيرة»[١٩]. فهي، بمعناها الرئيس، محاولة لفهم العالم عن طريق إرجاع كل قوة فيه إلى سببيَّة، تكون، بحد ذاتها، سببيَّة شارِحَة. لذا، فإن الأسطورة هي في أساس فهم العالم وتفسيره عند الإنسان... بتعبير آخر، إنها

---

(١٥) ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تعريب: أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٩، ص ١٤٢.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

(١٧) سيزيف في الأسطورة الاغريقية مخادع، تهرّب من الموت وخدع هاديس فغضبت منه الآلهة، وحكمت عليه بعذاب أبدي وهو أن يحمل على ظهره صخرة إلى قمة جبل الأولب، ولكن الصخرة كانت تتدحرج كلما اقترب من القمة. - Many Writers, Encyclopidia International, Grolier New York, 1974, v.16 p.507.

(١٨) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣١٧.

(١٩) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٩.

طريقة التفكير الأولى في طفولة الحضارة والعقل الإنساني. فكل إله في الميثة يشكل سببيّة قوة، ومجموع السببيات أو القوى يشكل ما أسماه القدماء «القدر». فهو ليس إلا جملة القوى التي في العالم، والتي يحاول العقل الأول أن يفهمها ويعقلها بطريقة مقبولة.

ولقد أعطى مالينوفسكي الأسطورة بُعداً أخلاقياً، ورأى أنّ لها وظيفة حضارية، تدعم تقاليد المجتمع، وتشدّها إلى حقيقة سامية ماوراثية. ورأى أنها «ركن أساسي من أركان الحضارة الانسانية، تنظم المعتقدات وتعزّزها وتصون المبادىء الأخلاقية وتقوّيها، وتصون فعالية الطقوس، وتنطوي على قوانينَ عمليةٍ لحماية الإنسان»[٢٠]. والفن، عنده، يولد من أصول أسطورية في مراحل الحضارة الإنسانية[٢١].

أما كلود ليفي شتراوس، فيرى أن «الفكر الأسطوري ليس أقلّ دقة من التفكير العلمي الحديث، وليس الاختلاف بينهما اختلافاً في طبيعة التفكير الإنساني، بل في طبيعة الموضوعات التي يعالجها العقل الانساني. فالتطور الحضاري الحديث ليس نتيجة اكتشاف موضوعات جديدة ليحثه ودراسته»[٢٢].

أما فراي فيرى أن الأسطورة، في معيار النقد الأسطوري، «هي اتحاد الطقس والحلم في صيغة كلامية... لذلك يرتبط الأدب... ارتباطاً حتمياً بالأسطورة، ويصبح الأدب... هو الأسطورة»[٢٣].

بيد أن الأسطورة الشعرية تتضمن طرفين: الأول هو مدلولها المألوف، وهو الهدف الثانوي من استعمالها، وقد لا يكون هدفاً على الإطلاق، والطرف الثاني هو مدلولها الجديد الرمزي الذي يحمّلها الشاعر إياه، وهذا هو الهدف الرئيس منها. فالأسطورة تشبه الجمع بين رموز متجاوبة عديدة، تعكس وجهة نظر إنسان في حقيقة ما أو واقع، ولا تكون علاقاتها مصحوبة واضحة بل خاضعة لمنطق السياق الشعري، تماماً كالرموز التي لا تندرج في أسطورة[٢٣]. واستخدام

---

(٢٠) ريتا عرض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، ط ١، ١٩٧٨، ص ١٥.

(٢١) المرجع نفسه، ص ٢١.

(٢٢) المرجع نفسه، ص ٢٤.

(٢٣) المرجع نفسه، ص ٣٣.

الشاعر للأساطير هدفه أن يحقق ذاته المكبوتة، ويعلن تبرُّمه من الأمور في الفضايا الأخطر، ويقدم بديلاً عن العالم المليء بالتناقض[٢٤].

وتختلف الأسطورة عند كل أمة باختلاف مقوّمات أصالتها. فميثة بروميثيوس الأساسية، مثلاً، تختلف، عن ميثه عند الفرنسيين، وهذه تختلف عن مثيته عند العرب، وهكذا... فكل شعب يطبع الميثة بخصائصه، فتختلف أبعادها الأساسية وملامحها العميقة عن غيره من الشعوب. لذلك فالأسطورة، عند الشاعر الحديث، تختلف، حتماً، عن الأسطورة الأساسية، لأنها تحمل رؤياه الشخصية، وكلُّ ما تتضمّنه هذه الرؤيا من خصوصيات. فهي، كما نرى «تركيبة درامية»، تشكل «صورة عريضة ضابطة، تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفياً، أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة إلى التجربة. وبغير تلك الصور التي تقدمها الأسطورة تظل تلك التجربة سديمية ممزقة، أي مجرد تجربة ظاهرية»[٢٥].

تختلف أسطورة العنقاء، مثلاً، عند خليل حاوي في قصيدة «بعد الجليد» عن الميثة الأساسية. يقول الشاعر:

«لا يحيي عروقَ الميِّتينا
غيرُ نارٍ تلد العنقاء، نارْ
تتغذى من رماد الموت فينا
في القرارْ
فلنعانِ من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا
أمماً تنفض عنها عَفَنَ التاريخ...»[٢٦].

والمعروف أن أسطورة العنقاء شبيهة بأسطورة طائر الفينيق الفينيقية: ومفادها أن العنقاء ـ ذلك الطائر العملاق ـ يلتهب حتى يترمّد، ثم ينتفض وينبعث من رماده حياً من جديد.

---

(٢٤) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ٢٠١ ـ ٢٠٢.
(٢٥) المرجع نفسه، ص ٢٥.
(٢٦) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، ط ١، ص ٩٥ ـ ٩٦.

بيد أن حاوياً ضَمَّنَ الأسطورة معنى قومياً مهماً، هو انبعاث الحضارة العربية بصورة العنقاء، بحيث ينحول كل فرد من أفراد هذه الحضارة إلى عنقاء تلتهب (تعاني النار)، ثم ينبعث انبعاثاً يقيناً... لذلك نرى الشاعر استخدمَ رمز العنقاء لسببين: تصوير الانبعاث، وتصوير المعاناة العميقة التي نوصل إليه؛ فالنار التي تحرق العنقاء في الأسطورة، تميتها لكي تنتفض من رمادها وتنبعث مجدداً؛ ولا يتم هذا بغير النار، لذلك فإن انبعاث الحضارة لا يكون إلا انطلاقاً من تجربة حية، عميقة، ومتكاملة، يموت فيها قديمها، فيسقط البالي (العَفَن)، وتعود إليه الحيوية من جديد.

نحن نرى هنا أن لجوء الشاعر الى الأسطورة قد كثَّف القصيدة، وحمّلها أبعاداً جديدة أمَّنَتْها لها المِنَة المُسْتَعْمَلة.

ولقد كان الشعراء الألمان وفلاسفتهم أول من عمد إلى هذه التقنية وإلى إدخالها في الشعر منذ أوائل القرن التاسع عشر. «وعرَّف شليغل الأسطورة بالرمز»، ورأى أنها «نظرة جديدة إلى الحياة، ترفض التفكير المنطقي، وتعود إلى فوضى الخيال الجميلة، والسديمية الأولى في الطبيعة والإنسان» التي ليس لها رمز أكثر جمالاً من تجمّع الآلهة القديمة[٢٧].

الأسطورة، في هذا المجال، دلالة على وعي عميق بالواقع، وتكثيف لمداليله وأشيائه. إنها استعادة لمفهوم الخلق والتخطي في حركة تنبع من صميم أصالة الأمة لتلخّص ضميرها الجماعي بـ«ميثة واحدة». إنها، بمعنى آخر، لا تصوّر إلا معاناة الأمة وتطورها الحضاري الخاص، بحيث تستعيد المادة الشعرية بالتوتر الذي يدخل عليها شحنتها الابداعية، وطاقتها الفنية.

٥ ـ أسطورة الموت والانبعاث:

منذ ولادة الأسطورة بمفهومها الحديث العميق، كان لقضية الموت والانبعاث شأن عظيم، وعلى جانب كبير من الخطورة. فقد كثرت أساطير الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. وهذا الأمر نابع من طبيعة الواقع العربي

(٢٧) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص ١٥، و: ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية، ط ١، ١٩٧٩، ص ٧.

الذي نمر به المنطقة بعامة. والأسطورة، أساساً، «انعكاس لِلاشعور الجمعي، وهي بهذا الاعتبار مصدر مشروع للفنان، وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح، فكان على الشعر أن ينصرف عنه إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديم في أساطيره»[٣٨]. وبما أن الحضارة العربية تعيش حال مخاض في عصرنا هذا، بعد أن كان قد أدركها الذبول والموت في خلال عصر الانحطاط، جاء شعر من أسموهم «التموزيين» تعبيراً حياً عن الواقع بجميع إفرازاته. ولا يكاد يخلو نتاج شاعر من هذا. والفكر الأسطوري، كما يقول كاسيرر، أكبر تحدٍّ للموت، وأعظم تأكيد على الحياة في حضارة الإنسان[٣٩]. وقد تمثلت أساطير الانبعاث، في شعرنا الحديث، بشخصيات عديدة، كتموز، وأدونيس، والسندباد، وعشتار، وفينيق، والعنقاء، وسواها... ولعلّ أكبر شاعر مثّل هذا الواقع هو خليل حاوي، لأن كتاباته كلها في دواوينه الخمسة تعبير عن عملية الموت والانبعاث في الحضارة الانسانية بعامة، والعربية بخاصة، من «نهر الرماد»، إلى «بيادر الجوع»، إلى «من جحيم الكوميديا». وهذه الأعمال هي مسار طويل لرؤيا واحدة مركزة ومكثفة، تطل منها الذات على واقع منحول أشد التحول، ينهض ويسقط باستمرار، في انتظار بلوغ النهضة الكبيرة النهائية. كذلك الأمر مع الشاعرين أدونيس وعبد الوهاب البياتي، ومع السياب في ديوانه «أنشودة المطر» بشكل خاص، حيث استخدم العديد من الرموز الأسطورية، ولا سيما التموزية منها.

وفي أساطير الانبعاث يأخذ تمرد الشاعر على الواقع والموت تألقاً أكبر، ويتجلّى الرفض في حلّة رائعة تكشف عن عوامل الحياة والمقاومة في الذات الانسانية. إن رمز الأم في قصيدة «أنشودة المطر» للسياب يقترن تماماً بالأرض - موضوع المعاناة، لذلك نرى أن عشتار والأرض تتداخلان في صورة الأم، وأحياناً جيكور قرية الشاعر، ممثلتين الوطن - الأرض. وبهذا يصير للوطن أكثر من رمز، والرموز كلها تقترن بأسطورة أدونيس وعشتروت من خلال مظاهر الخصب وصور الأرض وعناصر الطبيعة التي ترتبط بدورة الحياة: النهر - البحر - المطر - الغيم، والزهر - الرعد - التمر - الكروم - الخ... وتصير الأسطورة

---

(٣٨) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٨٩.

(٣٩) ريتا عوض، اسطورة الموت والانبعاث، ص ٤٠.

محوراً لكل حركات القصيدة ودلالاتها، حتى الوطن ـ الأرض يصير، هو أيضاً، رمزاً في أبعد معانيه للفردوس العَدَنيّ المفقود الذي يدأب الشاعر على الوصول إليه. وربما تداخل الرمز الأسطوري بالآخر، كما هي الحال في قول السياب:

«خُيِّل للجياع أنَّ ربَّة الزَهَرْ
عشتارُ قد أعادت الأسير للبَشَرْ
وكلّلت جبينه النضير بالثَمَرْ
خُيِّل للجياع أنَّ كاهل المسيحْ
أزاح عن مدفنه الحجَرْ
وسار في الحياة، في الدروبْ
يُبَرِّىء الأبرص أو يجدّد البَصَرْ»[٣٠].

نجد في هذا المقطع تقارباً أسطورياً بين رمزين: أدونيس والمسيح. والثاني، أي المسيح، لا يُنظَر إليه في هذا النص كنبيّ، أو كابن الله، بل يُراد منه ما يرمز إليه، أي كشخصية لها كيان في سياق من الأحداث، بغضّ النظر عن كل ما تمثّله في الواقع، أي أنها تُفَرَّغ من واقعيتها لتصير أسطورة تدخل في عملية بناء القصيدة وفي اتجاه خاص. قلنا هناك تقارب بين أسطورتي أدونيس والمسيح كما استُعْمِلَتْ شخصيته في النص: فأدونيس مات، ثم عاد إلى الحياة، فأعاد الحياة والخصب إلى الطبيعة التي بارت من غيره، وبانت عودته انبعاثاً لها وإخصاباً. وكذلك المسيح، مات ثم عاد يرفع عن الإنسان لعنة الخطيئة الأصلية، ويمنحه قوة الانتصار على الموت، وقهر مظاهر التحلُّل والتعفُّن في الحياة. إنه يعيد الخصب إلى النفس ـ بالمعنى المسيحي ـ، والحياة إلى الروح. ذلك لأن الخطيئة تدين الروح، وتحدوها على فقدان حياتها. وكان مجيء المسيح وصلبه وموته وقيامته ـ بالمفهوم المسيحي ـ أكبر انتصار للحياة على الموت، وانبعاثاً نهائياً لروح الإنسان. بل إذا ما عدنا إلى رموز الخصب، وجدنا أن رمز أدونيس يتداخل في كل جوانبه مع رمز المسيح، وهذا ما أكدت عليه الباحثة ريتا عوض في كتابها «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث»[٣١].

---

(٣٠) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ط ١، ١٩٧٦، ٤٦٩/١ (نصيدة: مدينة السندباد).

(٣١) راجع: الكتاب المذكور نفسه، ص ٣٩ وما بعدها.

وفي الحقيقة، «كان نموذج الموت والانبعاث حقيقة انسانية مطلقة تخطت في جوهرها الفروق العرقية والزمانية، فكوّنت بصورها المختلفة بناء أسطورياً واحداً تنتظمه رموز تتكرر في حضارات مختلفة، لأنها تعبر عن نموذج أصلي واحد متجسد في اللاوعي الانساني، ويُكْسِب التكرارُ - بناءً ورمزاً - الأسطورةَ الواحدة أهمية كبرى، لأنها تصبح حلقة في سلسلة متصلة لامتناهية تجسّد حقيقة لا يحدّها مكان ولا زمان»[٣٢].

وبما أن الشاعر، وصانع الأسطورة، يعيشان في عالم واحد، كما يرى كاسيرر[٣٣]، فإن مسار الأسطورة - الرمز يتحول عن مجراه الأصيل ويدخل في مسار الرؤيا الذاتية في عملية الخلق الشعرية، تأتي الأسطورة تلخيصاً لحالة مميزة، ولموقف مميز يخصان الفنان في معاناته. إنَّ لعازر خليل حاوي، مثلاً[٣٤]، يختلف جذرياً مع لعازر الانجيل المقدس، وكذلك مسيحه؛ فلعازر حاوي يمثل الضمير الجمعي للأمة العربية وقد استعصى عليها الانبعاث، وانقفلت على نفسها بعد أن عصتها الحياة، وسيطرت مظاهر الموت والفناء عليها. وفيما كان لعازر هذا يمثل، في الانجيل، صورة جلية لانتصار الحياة على الموت، بات يمثل، في قصيدة حاوي، انتصار الموت ومظاهره على الحياة. يقول حاوي:

«صلوات الحب والفصح المغني
في حياة الناصري
أترى تبعث ميتا
حجّرته شهوة الموتِ،
ترى هل تستطيعْ
أن تزيح الصخر عني
والظَّلامَ اليابس المركومَ
في القبر المنيعْ؟»[٣٥]

---

(٣٢) المرجع نفسه، ص ٦٦.
(٣٣) المرجع نفسه، ص ٢٦.
(٣٤) في قصيدة «لعازر ١٩٦١» من ديوان «بيادر الجوع» - وهي القصيدة الثالثة منه.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٣١٥ - ٣١٦.

هذا الشك في مقدرة المسيح بعدم وسائل الانبعاث، لأن أول عناصره هو الإيمان. ولعازر ليس مجرد ميت مؤمن بالحياة الأبدية، كما صوره الانجيل، بل ميت «حجّرته شهوة الموت»؛ وهو بذلك رمز الإنسان العربي في هزيمة حزيران ١٩٦٧.

بيد أن حاوياً، من خلال هذا، يريد أن يوضح أمراً على جانب كبير من الأهمية، ولهذا السبب غَير مجرى الأسطورة: إن الانبعاث الأصيل في النفس لا يكون عن طريق عمل يقوم به الآخر للذات، بل يجب أن تحققه الذات نفسها بعد أن تمرّ بتجربة النار والتصفّي التام، ولهذا كان المسيح في القصيدة رمزاً للعقم عجز عن إقامة لعازر لأنه «إله قمري وطيف قمري يتمشى في جروح المريمات»[٣٦]. بمعنى آخر، الانبعاث لا يتحقق إلا عن طريق الفعل الذي يؤدي إلى حركيّة الحياة بامتياز. ومن هنا نفهم كيف استهل حاوي قصيدته «ضباب وبروق»[٣٧] بعبارة غوته التالية: «في البدء كان الفعل». فالتقاعس وقلة الإيمان (وليس المراد هنا الإيمان بالمفهوم الديني) هما اللذان ورّطا لعازر بتحجّر الموت، وجعلا الشر ينتصر على الخير، ويسقط الخِضْر تحت ضربات التنين الرهيب. لذلك يرجع الفارس أبداً مغلوباً، لا يطيب:

«طالما عاد إلى صدري مرارْ
عاد مغلوباً، جريحاً، لن يطيبْ»[٣٨].

يترجم هذا المسار الحيوي للأسطورة فيما بعد الأعمال اللاحقة. وتؤدي المعاناة العميقة للانهيار الحضاري والموت إلى انبعاث أصيل يُنهض الانسان العربي من كبوته، فيحقق الحياة في تباشير عودة لا بد منها. من هنا فإن أسطورة «الرعد الجريح» التي خلقها حاوي فيما بعد، تأشيرةُ دخول في عملية التحوّل:

«كيف لا يحترق الليل ويفنى
حين يَلْتَفُّ على رعد جريحْ؟»[٣٩]

---

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٣٤٣ ـ ٣٤٤.
(٣٧) حاوي، الرعد الجريح، دار العودة، ١٩٧٨، ص ١٩ وما بعدها.
(٣٨) حاوي، ديوان خليل حاوي، ص ٣٢٨.
(٣٩) حاوي، الرعد الجريح، ص ٥٣ (قصيدة: الرعد الجريح).

ومن ولادة اليقين يولد البطل، موقداً في ضمير الزمن نار المعاناة، فتنال الأمة نعمة التصفية، وتستحيل بتولاً، ترفّعت عن عار الدَّنَس، وَوَلَدَتْ بطلها تتفجر نقسه عِفّةً وكرامةً وفداء:

«وتباركت رحم التي وَلَدَتْ
على ظهر الخيولْ..
ولدت وما بَرِحَتْ بتولْ
بطلاً يروّي سيفَه لَهَبُ الشهابْ
من منبع الشهب التي التمعت
حروفاً في الكتابْ
.....
صَهَرَتْ مدارات النجومْ
وتفتحت عن وردة حمراءَ
تلتهم المعابر والغيومْ»[٤٠].

تُصَفّي معمودية الدم الانسان، وتبارك عروقه المُثْقَلَة بعَفَنِ السراديب وموات الماضي وعار القعود والتّقاعس، وتقفز فوق الزمن مشكِّلَةً انعطافة تاريخية هي انعطاقة التغيير والبعث. فينهض الانسان بطلاً، ويعيد إلى الأمة مسيرتها الخلّاقةِ الرائدة. وترتبط الأمة بصورة مريم العذراء، تلِد وتبقى بتولا، فيكون البطل المولود («صالح» القصيدة) هو المسيحَ نفسه الذي يتمكن هذه المرة، بالفعل، من أن يفجّر الحياة من أعماق الموت، ويقهرَ الردى المتجذّر في الأرض والزمان...

وبهذا تتكامل ملامح الأسطورة، وتكون قد مرّت بمراحل عديدة طبعتها بها شخصية الشاعر ومعاناته الخاصة. على أنّ مادة الأسطورة لا تهمنا بمقدار ما يهمنا أثرها في خلق الصورة الشعرية، أي دورها في تشكيل فضاء النص المميز، بعد أن تتجاوز المعاني المجردة.

---

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٩٣ ـ ٩٤ (قصيدة: رسالة الغفران من صالح إلى ثمود).

٦ ـ خلاصة عامة:

خلاصة القول، ان الأسطورة ـ الرمز[٤١] عنصر من عناصر الكتابة الفنية، يعبّر عن تنظيم داخلي خاص، ويكثّف عملية الخلق في القصيدة. إنه تشكيل حديث، معقّد، وعميق، يحوّل الواقع إلى نسيج من الصور الضاجّة بالحياة، في هيكليّة شعرية تختلف عن المألوف. وبهذا يدخل في صلب نموّ القصيدة العضوي.

---

(٤١) الفرق بين التيار الرمزي والرمزية كما تجلت في الشعر الحديث أن «الأولى كانت نمطاً غيبياً من الشعر ارتكز على ما وراء الواقع، وعُرف في المقام الأول بما أضفاه من أهمية على نفس الشاعر والعنصر الموسيقي في الفن، أما الثانية فلم تحصر غايتها في حقائق الوجود المجردة. . . ولم ترفض الواقع رفضاً مطلقاً، بل نظرت إليه على ضوء ما يوحيه من معانٍ انسانية ذاتية أو اجتماعية، فإذا كان الرمز بالنسبة إلى الأول رمزاً للذات في علاقتها بالمثال، فهو للثانية رمز للذات المنفعلة بما يحيطها من ظواهر مادية واجتماعية». (محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٢٦ وقارن: ص ٣٣٠).

القسم الثاني (تطبيقي):
البحث عن فضاء النص

(نماذج تطبيقية)

١ ـ أَمِنْ أُمِّ أَوْفى ـ زهير بن أبي سلمى
٢ ـ أجل أيُّها الربع ـ أبو تمام
٣ ـ نضت عنها القميص ـ أبو نواس
٤ ـ القاذورة ـ الياس أبو شبكة
٥ ـ القصة الكثيرة ـ الياس لحود

النص الأول:

أَمِنْ أُم أوفى (المعلقة)

١ - أَمِـنْ أُمِّ أَوفى دِمْـنَـةٌ لَمْ تَـكَـلَّمِ ... بِـحَـوْمـانَـةِ الـدَّرَّاجِ ، فَـالْـمُـتَـثَـلَّمِ
٢ - ديـارٌ لَـهـا بـالـرَّقْـمَـتَـيْنِ، كـأنَّـهـا ... مـراجـيـعُ وَشْـمٍ ، فِي نـواشِرِ مِعْـصَـمِ
٣ - بـهـا الـعِينُ والآرامُ، يَمْشِينَ، خِلْفَةً، ... وأطـلاؤهـا يَـنْـهَـضْـنَ مِـن كـلِّ مَجْـثِـمِ
٤ - وَقَفْتُ بِهـا من بعدِ عشرينَ حِجَّـةً ... فَـلأْيـاً، عـرفتُ الـدارَ، بعـد تَـوَهُّـمِ
٥ - أَثـافِيَّ سُـفْـعاً، فِي مُعَـرَّسِ مِـرْجَـلٍ ، ... وَنُـؤْيـاً، كَجِـذْمِ الـحَـوْضِ ، لَمْ يَـتَـثَـلَّـمِ
٦ - فَلَمَّا عـرفتُ الـدّارَ، قلتُ لِرَبْعِهـا: ... أَلا انْعِمْ صباحاً، أَيُّـهـا الـرَّبـعُ وَاسْـلَـمِ
٧ - تَبَصَّرْ خليلي، هل ترى من ظعائنٍ ... تَحَمَّلْنَ بـالـعَـلْـيـاءِ، مـن فـوقِ جُـرْثُـمِ
٨ - أَلا أَبْلِغِ الأَحـلافَ عني رسـالـةً، ... وذُبـيـانَ هـل أَقْـسَـمْـتُـمُ كُـلَّ مُـقْـسَـمِ
٩ - فـلا تكتمنَّ اللهَ مـا في نفـوسكم ... لِـيَـخْـفَـى، ومـهـمـا يُـكْـتَـمِ اللهُ يَـعْـلَـمِ

---

(١) أم أوفى = امرأة زهير - الدِمنة = الأسودَ من آثار الدار - حَوْمانَة = القطعة من الرمل - الدُرّاج والمتَثَلّم = موضعان في نجد.

(٢) الرَّقْمَتين = الروضة، وهنا إحداهما قرب البصرة، والأخرى قرب المدينة - المراجيع (ج: مرجوع) = ما جُدِّد وأعيد من الوشم والوشم نقش بالإبَر تتزين به نساء البدو - النواشر= عروق باطن الذراع.

(٣) العِين = بقر الوحش - الآرام (ج. رِئم) = الظبي الأبيض - خِلْفة = يخلف بعضها بعضاً - الأطلاء (ج. الطّلا) = الولد الصغير من ذوات الظّلف - المَجْثَم = المربض.

(٤) حِجّة = سَنَة - لأْي = جهد - توهُّم = تَفَرُّس وطول تأمل.

(٥) الأثافي (ج. أثفية) = حجارة الموقد توضع عليها القِدْر - السُّفْع (ج. أسْفَع) = الأسود الذي تخالطه حمرة - المرجَل = القِدْر - مُعَرَّس المرجل = موضع الأثافيّ - النُؤي = حاجز من تراب يرفع حول الخيمة فلا يدخلها الماء - جذم الحوض = أصله وحرفه - المتثلم = المتهدم.

(٦) الرَّبْع = موضع الدار.

(٧) الظعائن = النساء المرتحلات - العلياء = الأرض المرتفعة (وربما اسم بلد) - جرثم = ماء لبني أسد - تحمّلن = رحلن.

(٨) الأحلاف = القبائل التي حالفت ذبيان - هل = بمعنى قد.

١٠ ـ وما الحربُ الا ما علمتمْ وَذُقْتُمُ، وما هو عنها بالحديث المُرَجَّمِ
١١ ـ سئمتُ تكاليفَ الحياةِ، ومن يَعِشْ ثمانينَ حَوْلاً، لا أبا لكَ، يَسْأَمِ
١٢ ـ رأيتُ المنايا خَبْطَ عشواءَ، من تُصِبْ تُمِتْهُ، ومن تخطىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
١٣ ـ وَأَعْلَمُ ما في اليَوْمِ والأمس، قَبْلَهُ، ولكنني عن عِلْمِ ما في غدٍ عَمِ
١٤ ـ ومن يجعل المعروفَ من دون عِرْضِهِ يَفِرْهُ، ومن لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ

(زهير بن أبي سلمى)

نقد نص (أَمِنْ أُمِّ أَوْفى)

مدخل: ينتمي هذا النص إلى نمط التعبير التقليدي الذي يرى إلى الكتابة «صناعة»، وعمل عَقْل أولاً، وإخراجاً لائقاً لمعنى من المعاني التي يعرفها الناس. لذلك، سنحاول في عرضنا النقدي هذا أن نظهر التقنية الفنية التي اعتمدها الشاعر لإتمام «صناعته»، مبرزين تركيز الشاعر على الإخراج، أي على الشكل، والغربةَ التي تفرّق بينه وبين المادة.

٢ ـ بنية النص: هذا النص ذو بنية واحدة، مُسَطَّحة؛ بمعنى أنه لا يعرف تعدديّة في الشكل وأنماط التعبير. فنحن هنا أمام مُسْتَعْرَض مباشر للمعنى، بعيد عن الصور المعبرة. إنه لا يعبر بالصورة، ولا يعكس لنا حالة نفسية بل ينقل لنا ما يراه الشاعر أو يفكر فيه نقلاً مباشراً، ومفهوماً.

ويمكن أن يندرج النص في شقين: الشق الأول (هو الأبيات السبعة الأولى) الذي يدور حول موضوع وصف الأطلال، والشق الثاني (هو الأبيات السبعة الأخيرة) الذي يدور حول موضوع متشعب الأطراف، يقوم على الخواطر والحِكَم.

قلنا إن بنية النص أفقية مسطحة، وهذا يعني أن تَعبيريَّته مباشرة ومحدودة،

---

(١٠) المرجم = المقول بطريق الظن.
(١١) لا أبالك = تعبير يفيد التذمر.
(١٢) خبط عشواء = خبط الناقة العمياء.
(١٤) يفره = يناله وفيراً (وهو يريد هنا أنّ من يفعل المعروف يحافظ على شرفه).

ونقصد بلفظة «محدودة» أنها تخضع لحدود العقل مباشرة، ولا تنفتح على أفق الخيال. فذاكرة الكلمة ههنا واحدة محدَّدة ومحدودة، وهي ذاكرة عقلية، بالتالي، لا تخييلية.

وإذا ما عدنا إلى مقاييس البلاغة التقليدية من وضوح، وسهولة، وبعد عن التعقيد، وإيجاز، وحسن إخراج، وصَنْعة، وجدناها كلها هنا، تربط النص ربطاً بمبدأ «الصناعة» الذي ارتبطت به الكتابة العربية قروناً طويلة، ما خلا لمعاً لأصول قنية فذة، كأبي تمام، وأبي نواس، وسواهما... بهذه المقاييس البلاغية ترتسم حدود حركة سقف النص، بحيث يتم التواصل في مدى هذا السقف الضيّق، المقيد بأغلال الصناعة.

نحن، في هذا النص، أمام حَرَكة مباشرة للمُرْسَلَة باتجاه المُرْسَل إليه، ولا وساطة بينهما: الفكرة ← المتلقّي، وتكون هذه الوساطة، عادةً، الخيالَ. ولهذا السبب يمكننا اعتبار سقف النص مقفلاً، أي محدوداً، لأنه سقف عقليّ، والعقل صفة النثر، في حين أن الخيال من صفات الشعر. إننا أمام مجموعة من الأفكار المتلاحقة، غير المترابطة، التي تندرج في شكل واحد، متكرر، محدَّد ومحدود، في صياغة موسيقية نهائية، محسومة مسبقاً، حيث الصورة مُفْرَغة من الذات، لأنها لا تشفّ عن نفس الشاعر، بل عن الموصوف وحده. وهذه الحركة الأحادية الاتجاه تجعل من الكلمة وحدة مسطحة، عقليّةً ونهائية، فلا يتدخل وسيط ليفتح لها فضاءً تمتدّ فيه إلى الخارج.

والإطار الذي عرف الصورة هو في الأبيات السبعة الأولى ؛(المطلع الطللي)؛ لأنه إطار فكرة لا تحتمل سواها، ولا تُحيل الى سواها. فالطلل هنا، شكل جامد، وطلل فقط، لا يخفي وراءه فكرة ما. إنه مجموعة أجزاء يشكل وحدة مقفلة: الدِّمنة، الحَوْمانة، الدرّاج والمتثلم، العين، الأرام، الأطلاء، الأثافي، السُّعف، مُعَرِّس المرجل، النؤي وجذم الحوض اللذان لم يتثلما... إنها صور ـ أجزاء متلاحقة لإطار واحد مقفل. قد ترى من خلاله صورة الزوال، أو رمزاً للزمن السَيَّال وللصيرورة، بيدَ أنها، ههنا، ليس لها سند فنيّ بمقدار ما لها ثقل «صناعيٌّ». إنها «صناعة» الصورة، و«صناعة» الكلمة.

أما القسم الثاني من هذا النص (الأبيات السبعة الأخيرة) فلا يشكل إطاراً

لصورة. إنه فِكَر متلاحقة في قالب موسيقي جامد ومحدود. إنه نظم، أي نثر مَقول في وزن من أوزان الخليل بن أحمد. وهي لا تتوجه إلا إلى العقل لتحاكيه، فيفكر فيها، بحيث لا تثير في النفس أية حركة أو اختلاجة. إنها الكلمة المنطفئة التي تُفَدّ من برودة العقل وبلادته، وهذه ميزة النظم والنثر.

٣ ـ **بلاغة النص وفصل المادة عن الشكل**: من خلال هذا العرض يتضح لنا المسلك الصناعي الذي سلكه هذا النص في تَشَكُّله: إنه يراعي قانون البلاغة التقليدية من حيث مبدأ السهولة (مُرْسَلَة ← متلقٍ: من غير وساطة خيال، أي معنى مباشر، محدود الفضاء) والوضوح (ذاكرة واحدة في الكلمة لا تحتمل أخرى)؛ وكل ما تبقى من أمور اعتاد النقاد أن يضيفوها إلى النصوص تدور في فلك هذين الأمرين، كاشتقاق الألفاظ من البيئة القريبة، ودلالاتها المادية، ومادية التصاوير، وتنخُّل الألفاظ، الخ... إنَّ هذين المبدأين ـ عنيت مبدأي السهولة والوضوح ـ المسبقين كشرط أولي وبديهيّ لـ «صناعة الكتابة» ـ ولا سيما الشعرية منها ـ هما السبب المباشر في خلق الغربة بين الشكل والمادة. فتصوُّر الشاعر لإخراجه ولشكله ولنسق تعبيره تصوُّر مسبق ومبدئيّ، تندرج فيه كل الأفكار التي يمكن أن نعبر عنها. فالشاعر يفكر، ثم يبحث عن شكل ملائم ومقبول لأفكاره، بحيث لا تكون الأفكار نفسها هي ما يستوجب حضورُها شكلاً معيناً. فقي إطار البلاغة المذكور، تَصَوُّرَ الشاعرُ (/الناظم) مادته في عالم، وشكله في عالم، وأَعْمَلَ تفكيره لكي يلائم بينهما، حتى جاء نصه أنيقاً، ولكنه بارد كالجليد، أو كالجثة.

نحن لا نطلب من زهير الذي عاش في الجاهلية أن يصل إلى مشارف الصورة الصوفية النورانية، ولا إلى التقنية الحديثة في الخلق الفني، بيدَ أننا نوضّح، من خلال نصه، كيف أنه تصَوَّر أفكاره في جهة وشكله في جهة أخرى، أو قل، تصوّر أفكاره في وقت وشكله في وقت آخر، فأدى هذا إلى انفصالهما انفصالاً مفجعاً أساء إلى المرسَلَة وإلى تَشَكُّل عناصرها.

ولعل البيئة المحدودة التي عاش فيها زهير كانت هي السبب في محدودية مرسلته، بحيث جاءت صوره نفسها محدودة (التشبيه المادي في البيت الثاني) وليس ما خلعه النقاد على زهير من صفات العظمة كادعائهم أنه معلم قومه،

وأنه أشعر العرب، واعلاء شأن قصائده لأنه أعمل النظر فيها أشهراً «الحوليّات»، وما إلى ذلك من أمور إلا من باب فهم ضيق ومُسَطَّح، يقوم على اعتبار الكتابة «صناعة» لا فناً أو خلقاً فنياً، كما يقوم على ذهنية سلفية عاتية تفصل فصلاً أكيداً بين المادة والشكل، لأنها تنزع إلى تطبيق نظرياتٍ وقواعدَ على كل كتابة، فتبقى كتابة جميلة، «مصنوعة»، ولا تصل إلى حدود الإبداع والخلق.

النص الثاني:

أَجَلْ أيّها الرَّبْع

١ - أَجَـلْ، أيـهـا الـرَّبْـعُ الـذي خَفَّ آهِلُه،
لقـد أدركت فيـكَ النَّـوى، مـا تحـاوِلُـهْ

٢ - ونـفـتُ، وأحـشـائي مـنـازلُ لـلأسى،
بـه، وَهْـوَ قَـفْـرٌ، قـد تَعَـفَّت مـنـازِلُـهْ

٣ - أُسـائـلكم: مـا بـالُـهُ حَـكَـمَ الـبِـلَى
عـلـيـه؟ وإلّا فـاتـركـوني أسـائـلُهْ

٤ - لقـد أحسنَ الـدمـعُ المحاكـاةَ، بعـدَمـا
أسـاءَ الأسى، إذْ جـاور الـقـلبَ داخِـلُهْ

٥ - دعـا شَـوْقُـهُ: يـا نـاصرَ الشـوقِ، دعـوةً
فَـلَبّـاه طَـلُّ الـدمـع يـجـري، ووابِـلُهْ

٦ - بِيَـوْمٍ، يُـريـكَ الموتَ، في صـورة النَّوى،
أواخِـرُهُ، مـن حَـسْـرَةٍ، وأوائِـلُهْ

٧ - ونـفـنـا عـلى جمـر الـوداع عـشـيَّـةً،
فـلا قـلبَ إلّا وَهْـو تـغـلي مـراجِـلُهْ

---

(١) الرَّبْع = المنزل - خَفَّ = رحل مسرعاً - آهله = ساكنه.

(٢) تَعَفَّتْ = بَلِيَت.

(٤) داخله = داؤه وفساده (يقول: دمعه دافَعَ عنه عندما ألحّ عليه الحزن بدائه، أي أنّ الدمع يشفي قلبَ المحزون).

(٥) الطلّ = الندى أو المطر الخفيف، وعكسها الوابل.

(٦) (بيوم متعلقان بيجري) - أواخره (فاعل يريك).

(٧) المراجل (ج مِرْجَل) = قِدْر.

٨ - وفي الكِلَّةِ الصفراء جُؤْذَرُ رملةٍ،
غدا مستقلاً، والفراقُ مُعَادِلُهْ

٨ - تَيَقَّنْتُ أنَّ البَيْنَ أولُ فاتكٍ
به، مُذْ رأيتُ الهجرَ، وَهْوَ يغازِلُهْ

١٠ - يُعَنِّفُني أنْ ضِقْتُ ذِرعاً بهجرِهِ،
وَيجزع أنْ ضاقت عليه خلاخِلُهْ

نقد نص:
أجل أيها الرَّبْع

١ - **مقدمة**: ينتمي هذا النص إلى المقدّمات الوجدانية المرتبطة بالمطالع الطللية؛ بيدَ أنه، على الرغم من تقليدية إطاره العام يختلف نوعياً عن المطالع الطللية؛ ويخرج، إلى حد كبير، من مفهوم الكتابة كـ«صناعة» ليصبّ في مفهومها كخلق وابداع. وسنحاول أن نوضح ذلك من خلال التركيز على ذاكرة الكلمة، وأنساق البنى التعبيرية في النص.

٢ - **بنية النص التعبيرية**: يقوم النص على بنية تعبيرية معقدة، وعلى نظام ألفاظ متشعب، بحيث إنها تفيد من البلاغة التقليدية لتتخطاها إلى الإبداع. فالمُرسَلة تتوجّه إلى المتلقي من خلال وساطة هي الخيال/ الصورة الشعرية. ولهذا السبب يزول التَسَطُّح، وَيُوَظَّف المشهد لرصد واقع آخر وراءَه: واقع الذات التي تتخفى وراء كل سياق، والتي تكون سبب كل عمل فني.

من هنا، فإن كلَّ وحدات النص: الألفاظ، الاستعارات والطباقات وسواها من المحسِّنات، والصور، وتوزيع الأحرف، تتحول إلى شحنات للإبداع الذي يتخطى البلاغة المألوفة. تتوظف عناصر الصورة، والصورة نفسها لإيجاد فضاء منفتح للنص، حيث ينتفي المحدود، وتدخل الوحدات في أبعاد جديدة.

---

(٨) الكِلّة = الستر الرقيق الشفّاف وهو هنا كلّةُ الهودَج - الجؤذر = ولد المهاة ويستعار للفتاة لسواد عينها وجمالها وطول عنقها - رملة = امرأة - مستقلاً = مرتحلاً - مُعادِله = راكب معه في الشق الثاني من الهودج.
(١٠) الذرع = الطاقة - ضيق الخلخال هو بسبب سُمنة صاحبه، يريد: إن صاحبته تلومه لأنه ضاق ذرعاً بالهجر، ولكنها لا تصبر على ضيق خلخالها.

فالصورة لا تحيل إلى نفسها، بل إلى ما وراءها ـ إلى ما هو أبعد منها: إنها توحي وتلمّح، فيما ترصد الرعشاتِ الهاربة من جوهر الأشياء. فالشاعر، ههنا، يريد أن يجسّد لنا، من خلال ألفاظه وصوره، معاناته الشخصية وانفعاله إزاء المشهد أمامه. لهذا، تحيل كل لفظة، وكل صورة إلى الذات التي تقف وراءها، لا إلى المشهد الذي يشكل إطارها.

والبنية المعقدة التي عليها نتكلم تتخطى مفهوم البلاغة التقليدي وتفيد من عناصره، إلا أنها تسقط أهمها: البساطة والسهولة، وهنا تفترق عن النصوص الشعرية التقليدية. فإفادته من الاستعارات والتشخيصات ومراعاة النظير والطباقات والجناسات ليست غاية بمقدار ما هي وسيلة لتفجير أبعاد المعنى ودفعه قُدُماً، والوصول إلى ما هو وراء الاستعارة والطباق والجناس ـ إلى الحالة الفنية التي، لتعقّدها وصعوبتها، لا يمكن أن نعبّر عنها بشكل بسيط.

كما أن نوعية المحسنات نفسها (وأهمها وأكثرها شيوعاً هنا هو الاستعارات والتشاخيص) صعبة ومعقدة، حتى التشابيه التي إذا ما قيست فنياً بالاستعارات بدت أبسط منها، حتى التشابيه معقدة ـ حسبنا أن ننظر إلى البيت الثاني: «أحشائي منازلُ للأسى»، وإلى البيت الخامس: «طَلُّ الدمع ووابله»، وإلى البيت السادس «الموت في صورة النوى»، وإلى البيت السابع بخاصة: «جمر الوداع». فمثل هذه الصور تترك طبيعتها البسيطة، وتتحول إلى التعقيد لأن الجامع بين المشبَّه والمشبَّه به يصعب أحياناً إيجاده (الحشا ومنزل الأسى ـ الموت والنوى ـ الوداع والجمر)، ومثل هذه التراكيب يبتعد التقليديون عنها لأنها تسيء إلى الوضوح، وتجعل بنية النص التعبيرية متداخلة وواسعة ومنفتحة، ويعني هذا الصعوبة والغموض وهما ألد أعداء التقليديين.

على أنَّ الفكر لا يتلاشى ههنا، بل يمرّ بأسلاك من داخل القالب الفني في بنية القصيدة، فتشفّ عنه الأبيات شَفًّا من خلال تنظيم صارم لا يمكن أن يأتي اعتباطاً. على أن مرور الفكر ههنا لا يلغي العاطفة وايقاعَها في النص، لأن العنصر الغالب هو عنصر الخيال، والخيال من أهم مقوّمات الشعر.

بناء على ذلك، فإن الشكل ملاصق للمادة إلى حد كبير، ويأتي مواكباً لها في إطار التعبير، لأنه يؤمّن لها الطاقة والحيوية التي تحتاج إليهما. فلو أخذنا مثلاً

قوله: «وقفتُ، وأحشائي منازلُ للأسى» في البيت الثاني، نجد فيه أحرف مَدّ تتناسب والمعنى الذي يؤديه، كأن الشاعر يوظّف موسيقى الأحرف لخدمة معناه ولتأديته، ويوظف الصورة في التعبير (أحشائي منازلُ للأسى) و(منازل للأسى) فيكون المعنى هو الذي أوجب اللجوء إلى هذا الشكل. فنحن هنا أمام تكامل بينهما، لا أمام قواعد «صناعية» تُفْرَض من الخارج. ولعل الشيء الوحيد المفروض هو القالب الوزني الذي صُبَّت فيه القصيدة (البحر الطويل).

٣ ـ **الكلمة وذاكرتها في النص/ لغة الشعر**: أهم ما يطالعنا في نص أبي تمام لغته. فالكلمة عنده تأخذ أبعاداً جديدة، ومداليلَ تتخطى المألوف؛ ومعنى هذا أن الشاعر يضيف إلى ذاكرتها ذاكرة أخرى، أو، على الأقل، يوسّع حدود هذه الذاكرة. وهذه أولى عمليات الإبداع الفني وأسُّها. فالجمع، مثلاً، بين الحشا والمنزل (منزل الأسى)، والربع يضفي على الكلمات الأربع حللاً جديدة؛ فالحشا والأسى مختصان بالإنسان، والرَّبع والمنزل مختصان بالشيء. وعندما يتداخل الأسى والمنزل والرَّبع والحشا يتوسَّع فضاء النص لتصير الإقامة رهناً بكل من الحزن والإنسان، ويصير إطار الإقامة المنزل والرَّبع. فلا يقتصر معنى لفظة «منزل» هنا على مكان نزول الإنسان ومَقَامه، بل يَتَسَلَّل معنى الإقفار والزوال الى اللفظة، حتى يضافَ إلى ذاكرة الكلمة معنى مكوث الزوال (وهو سبب الحزن) وإقامة الأسى. فالمنزل هنا ليس البيت، بل إطار لانبعاث الغياب المستمر، والفقدان المتواصل، والحزن مواكب لهما.

ولا يقتصر توسيع الشاعر لذاكرة لفظة واحدة، بل ينعداها الى التركيب ككل، حتى تصير علاقة الكلمة بالأخرى علاقة جديدة، وتتوالد أمامنا كلمات بكر، عذارى، لا عهدَ لنا بها. وينبثق من النص قاموس جديد للألفاظ تحتمه مواقعها الحاسمة في التراكيب: القَفْر ـ البِلَى الذي يحكم ـ الأسى المسيءُ والدمعُ المحاكي ـ ناصر الشوق ـ طَلّ الدمع ووابله ـ الموت في صورة النَّوى ـ جمر الوداع ـ مراجل القلب ـ الفراق المستقل مع الجؤذر ـ البَيْنُ الفاتك ـ الهجر المغازل ـ .

المسألة هنا هي، أولاً، وبادئ بدءٍ، لغة النص، لأنها في هذا المجال طاقة جديدة، تفرز في التركيب نسغاً مغايراً، وتستمد منه حيوية ونشاطاً. إنها فعل

احتراق، ومحاولة للكشف عن عالم جديد يختبىء وراء إطار الظاهر والمباشر. وتَشَكُّل هذا العالم غيرُ مألوف، لأن هذا العالم، غير مألوف: إنه عالم الشعور، حيث الأشياء تفقد إيقاعاتها العادية، وأشكالها الطبيعية. وبهذا لا تعود قواعد البلاغة و«الصناعة» كافية لإنجاز النص، لأنَّ وسائل الخلق والإبداع أوسع من أن تحصر في قاعدة أو منهج.

٤ ـ خلاصة: عندما سئل أبو تمام: «لماذا لا تقول من الشعر ما يُفهم؟» فأجاب: «وأنت، لماذا لا تفهم من الشعر ما يقال؟». كان يقصد أنَّ على القارىء الارتقاء الى مستوى الشاعر لاستيعاب مقاصده، وليس على الشاعر احتجاز حرية النص لإرضاء ذوق القارىء. وهو بهذا يضرب المفهوم التقليدي لتشكُّل النص. ولذلك عيب عليه أكثر شعره، وكان معظم النقاد يذمّونه لتعقيده وصعوبته، فأنكروا عليه حقه، ولم يتمكنوا من فهم أبعاد إبداعه.

النص الثالث:

نَضَتْ عنها القميص

١ ـ نَضَتْ عنها القميص لِصَبِّ ماءٍ ... نَوَّرَ وَجْهَهَا فَرْطُ الحياءِ
٢ ـ وقابلتِ النسيمَ وقد تَعَرَّتْ، ... بمعتدلٍ أرقَّ مِنَ الهواءِ
٣ ـ وَمَدَّتْ راحةً كالماءِ مِنْها ... إلى ماءٍ مُعَدٍّ في إناءِ
٤ ـ فلمَّا أنْ قَضَتْ وَطَراً وَهَمَّتْ ... على عَجَلٍ إلى أخْذِ الرِّداءِ
٥ ـ رأتْ شخصَ الرقيبِ على التداني، ... فأسبلتِ الظلامَ على الضياءِ
٦ ـ فغابَ الصبحُ منها تحتَ ليلٍ، ... وظلَّ الماءُ يقطرُ فوق ماءِ
٧ ـ فسبحانَ الإلهِ، وقد بَرَاها ... كأحسنِ ما يكونُ من النساءِ

ـ أبو نواس ـ

نقد نص: نضت عنها القميص

* **فنية الكتابة في النص:** يتميز هذا النص بالكتابة اللاعقلانية المعبِّرة التي تخترق الواقع والسائد إلى ما وراءه، مقيمة بين الكلمات علاقاتٍ جديدة.

فالنص وصف لامرأة تغتسل. بيد أن الشاعر يقتنص من خلال المشهد ما هو أبعد منه، فيقدم صورة للجمال المطلق، حيث تثير المداخلة بين الإنسان

---

(١) نَضَت: خلعت ـ فَرْط: كثرة.
(٢) معتدلٍ: المقصود قَدّ معتدل أو قامة معتدلة، وهذا من باب المجاز المرسل (إحلال الصفة محل الموصوف).
(٣) وَطَر: حاجة.
(٧) بَرَاها: خَلَقَها.

والطبيعة الغرابة والمدهش. فنحن هنا نطأ عتبة الحلم، عندما تتحول المرأة إلى نور بصارع الليل، ويتحول الجسد إلى أثير أرقّ من الماء نفسه. تسقط الحقيقة الموضوعية هنا لتصير رصداً لأعمق ما في ذات الإنسان وهو يتحرر وينعتق من طغيان العقل ورقابته.

فمن طبيعة الكتابة الفنية أن تهرب صُعُداً نحو القمم الضوئية، وتحوّل جزئيات الواقع إلى حجارة تصعد بوساطتها نحو فضاء الخيال. هنا تذوب اللغة لتصير انخطافاً وقد تركت طبيعتها الجامدة الخاوية، حيث الصورة تعبير عن اللامألوف بفجّر شبكاتٍ داخليةً جديدة: جسد المرأة صبح وضياء، والغلالة التي تحجبه ظلام وليل؛ القد أرق من الهواء، والماء يتقطر فوق جسد ـ ماء.

لا ترصد هذه الكتابة الحقائق الموضوعية، بل تبحث عما وراءها، عن أبعاد الجمال الأصيل، وحركاتِ النفس السرية وهي تعمل على تخطي الثابت النهائي، لكي تقبض على الرعشات الهاربة من جوهر الأشياء. في مكان كهذا لا يمكن للمنطق أن يبسط سلطانه، بل ينحرف انحرافاً نحو الأصقاع البعيدة المعتمة في أغوار النفس البشرية ـ وهنا قوام الشعر الذي لا يني يندفع نحو البعد الأقصى، ويهدف إلى خلق عالم جديد أكثف من العالم، وواقع سرّي خاص أصلب من الواقع المبتَذَل.

الشاعر ههنا قنّاص جمال، يترصّد حركاتِهِ الأدقّ، وتغيُّراته الأروع والأكثر اختفاء وعتمة، بهدف الوصول إلى مكان آخر يمثل جوهر الحقيقة الوجدانية الذي يعصى على العقل والمنطق. إنه لا يصف المرأة التي تتعرى وتغتسل، بل روعة الجسد المضيء وقد تخطى واقعه الثابت الشكلي وغدا تفجراً للقريحة في كل اتجاه. هو الجمال الذي يعصى تذوّقه على غير الفنان لأنه يسكن في الأصقاع المعتمة من النفس تلك التي لا يبلغها نور العقل على الإطلاق. . .

النص الرابع:

القاذورة

١ ـ حلمتُ بدنيا ـ ليتها لا تَبَدَّدُ ... لذائذُ أحلامي ولا كان لي غَدُ!
٢ ـ أَضُنُّ بإنشادي على الناس سحرَها ... وهل في الورى أذْنٌ إذا نمتُ أنشِدُ
٣ ـ وأوقظتُ مذعوراً إلى شرِّ هاجسٍ ... كأني روحُ، في جُثام، مُشَرَّدُ
٤ ـ نفيقُ من الحُلْمِ الشهيِّ إلى رؤىً: ... كوابيسَ في يَقَظاتنا تَتَسَرَّدُ ـ
٥ ـ نَألَّفْتُ دُنيا من فواجِعها الورى ... على بابِها لوحٌ من الرقِّ أسودُ
٦ ـ قرأتُ عليه أحْرُفاً خَطُّها اللظى ... يروعُكَ منها اثنان: (سجنٌ مؤبدٌ)،
٧ ـ نَطَوَّفْتُ في غَمْرٍ من الليل والخَنَا ... يُعَرْبِدُ والأرجاس ترغي وتزبدُ
٨ ـ وللحمإِ الغالي تَشَيُّشُ ورغوةٌ ... كأنَّ الورى مستنقعٌ يَتَنَهَّدُ
٩ ـ وأغمَدْتُ في صُلْبِ الدُّجُنَّةِ ناظري ... وفي كل جفنٍ لي من الهُدْبِ مِبْرَدُ
١٠ ـ نأبصرتُ أطباقاً تُعَمِّدُها يدُ: ... أصابعُ من عَظْمٍ، وتصبغها يَدُ
١١ ـ صباغٍ بفورِ الخزي منه ملاصقاً ... إذا عَلِقَتْ فيها النواظرُ تَجْمُدُ
١٢ ـ وشاهدتُ في الأطباقِ مَفْسَدَةَ الورى ... تمور بها الديدانُ سكرى تُعَرْبِدُ
١٣ ـ مفازِرُ تمشي في الحياةِ طروبةً ... تغني، وأصداءُ القبورِ تُرَدِّدُ

---

(١) ضَنُّ: بَخَل ـ سحرَها: جمالَها (أي جمال الدنيا).
(٣) جُثام: نوم أو جَسَد.
(٤) تَسَرُّد: تتوالى، تتتابع.
(٧) غَمْر: معظم ماء البحر ـ الخَنا: الرذيلة ـ الأرجاس (ج. رجس): القذارة، والعمل القبيح.
(٨) الحمأ: الطين الأسود ـ النشيش: صوت الماء إذا غلى.
(٩) الدُّجُنَّة: العَتَمَة والظلمة ـ الهُدْب: شعر أشفار العين.
(١١) الخزي: المَذَلَّة والهَوان.
(١٢) المَفْسَدَة: مكان الفَساد، والفسادُ بنفسه ـ مار: اضطرب وهاج.
(١٣) مفازِر: أوساخ، والقاذورة الفاحِشَة (ويقال قاذورة أيضاً لمن لا يخالط الناس).

١٤ ـ هُمُ الناسُ في الدنيا غَماويلُ حُنِّطَتْ ... بكيتُ عليهم في جحيمي وَعَيَّدوا
١٥ ـ وما هذه الدنيا، يُذَرّى رمادُها ... لريح الفَنَا إلا جحيمٌ مُرَمَّدُ
١٦ ـ تلاشت به النيرانُ غيرَ بقيةٍ ... تشبُّ، لها في شهوة الطين مَوْقِدُ
١٧ ـ ففي طَبَقٍ مستنقعٍ في صقيعهِ ... تَمَتْ حَشَراتٌ فاجراتٌ تَوَقَّدُ
١٨ ـ عواهرُ أفْنَتْ في الفجور شَبَابَها ... فما روحُها إلا عجوز تَقَوَّدُ
١٩ ـ وداعاً عذارى الحبِّ في خِيَم الهوى ... جمالُكِ محظورٌ وَعَذْلُكِ موصَدُ

(الياس أبو شبكة)

نقد نص: القاذورة

١ ـ مقدمة: يقوم هذا النص على تدافع في الصور يعكس بعداً شعورياً وموقفاً خاصاً من العالم. يتخذ التعبير هنا، إذاً، فَنِّيَّتَهُ من خلال الصورة. وتدخل الكلمات في إطار التركيب، متخذة ذاكرة خاصة من مواقعها. وعليه، فسوف نركز في نقدنا النص على حيوية الصورة فيه، محاولين أن نتتبَّع فضاء المعنى من خلال أنسجة الصورة الداخلية.

٢ ـ قراءة الصورة/ رسم لضجة الجحيم: هذا النص يعكس تمزقاً، على الطريقة الرومنطيقية، بين الواقع والمثال: بين دنيا لا تكون الا في الخيال، وأخرى هي «سجن مؤيد» في غياهب سَقَر! فاليقظة لعنة يحملها الإنسان على ظهره ههنا كصخرة سيزيف: تنبثق منها رؤى رهيبة هي صور السقوط المشبع بمَناهي التوراة، فكأننا أمام نهاية العالم، وكأن صور هذا السقوط تلتهم عيني الشاعر كما التهمت الرؤيا الفظيعة عيني القديس يوحنا؛ وفي هذا الإطار بالتحديد تمثل الصورة دوراً رئيساً في بنية النص ـ فهو من طبيعة رؤيوية ـ حدسية يتمحور كله حول صورة رئيسة (هي صورة العالم الذي يسحقه الرعب والخطيئة والفساد) تتألف من جزئيات صورية مُغَمَّسَة برائحة الهَوْل والانحلال...

---

(١٧) تَوَقَّد (تتوقد): تتلألأ.
(١٨) تَقَوَّد (تَتَقَوَّد): يطول ظهرها وعنقها، أو تصير قَوَّادَة.

أ ـ تَشَكُّل الصورة: تتشكل الصور في هذا النص تشكُّلاً إبحائياً، فهي ليست نقلية، بل تقْتَنص من عالم الوهم والضباب، لِتَشفَّ عن الحالة شَفًّا؛ وتجتمع في الصور عناصر قد لا تجتمع إطلاقاً في الواقع: اللظى الذي يخطّ الأحرف ـ غمر الليل والخنا ـ الأرجاس ترغي وتزبد ـ الورى مستنقع يتنهّد ـ الخزي الذي يفور ـ التهاويل المحنطة ـ شهوة الطين ـ مستنقع في صقيعه ـ الحشرات تنمو وتتوقّد ـ خيم الهوى ـ العَدَنُ الموصد ـ وهذه صور معتمة تتولّد من عوامل معتمة في أصقاع اللاوعي الدفين حيث دجنة الشعور التي لا تخترق كثافتَها شمس عقل. وهي لا تخضع، بالتالي للمنطق، بل لها منطقها الخاص السرّي الذي يُقْتَنص من مجاهل المشاعر العميقة. وبناء على ذلك، لا يهمنا في هذه الصور ـ على صعيد تَشَكُّلها ـ مقدار خضوعها لقواعد التشابيه والاستعارات والكنايات والمجازات، بل طريقة تشكلها، ونفاً لإيقاعات الشاعر النفسية.

فنحن، منذ مطلع النص، مباشرة أمام نقيض في الصور: «لذائذُ أحلامي» وسحرها وحلمها الشهيّ، من جهة، و«الكوابيس»، و«السجن المؤبد»، و«الجحيم»، والمستنقع الذي يتنهّد... من جهة ثانية. إنه صدام عنيف بين المثال (الحلم) والواقع (العالم) على النحو الرومنطيقي، وهو بمنزلة رفض كلّيّ للعالم بما فيه من سقوط وانحلال وفساد. والصور التي تعبّر عن هذا العالم عنيفة جداً، إلى حدّ أننا لا يمكن أن نرى من خلالها إلا الجحيم بكل ما فيها من رعب وقهر وعذاب. وثمة إلحاح، في هذه الصور، على مبدأ السقوط المستمر، فالكوابيس «تتسرّد»، والورى رقيق في دنيا الرقّ، و«مستنقع يتنهّد»... الخ. واللافت ربط الناس بالخطيئة بمفهومها المسيحي الصرف المقترن بالشهوات الجسدية والزنا وما إلى ذلك: «صباغ يفور الخزي فيه» ـ «غمر من الليل والخنا» ـ «شهوة الطين» ـ «عواهر أفنت في الفجور شبابها» ـ إنها مأساة الشاعر التي يعانيها، والتي يخلعها على البشر كافة: ضعف الإنسان أمام جسده، وسهولة انقياده لحبائل الخطيئة الأصلية. هو الشاعر ينقاد إلى الخطيئة، ويرمي البشر بها لأنه بشر، ولأن الطين، بطبيعته، ناقص؛ وينوق إلى الانعتاق من ربق الدَنَس بالسمو إلى دنيا الحلم ـ إلى صورة فردوسه العدني المفقود في أصالته الأولى ونعمة براءته المفقودة، وهذا معنى صوره في مطلع النص: الضَنُ

بالانشاد ـ والحلم الشهي، والدنيا التي يتمنى لو انها لا تتبدد.

ب ـ **الصورة والإيقاع النفسي**: ذكرنا أن إيقاع الشاعر النفسي هو ما يولد هذه الصور الرهيبة. وقد يكون موقف الشاعر المعادي لضعفه كبشر هو سبب معاقبة الناس في النص: فكأنه ينزل بهم عقابه، فيمسخهم ديداناً، ومستنقعاتٍ تتنهّد، وحماً غالياً، وأصابعَ من عظم، ومقاذرَ، وتهاويلَ حُنّطت، وحشراتٍ فاجرات، وعواهر أرواحها عُجِّز، أوصِدَت في وجهها عَدَن! إنه حقده على نفسه يُصَبُّ رؤىً مريعة على كل من كان من لحم ودم؛ وهذا هو السياق النفسي للصورة التي تتولد فنياً من حسّ غريب، مذهل، تتخطى به عتبة العادي والمألوف.

هذا السياق النفسي المضطرب المُعَقَّد هو الذي جمع بين الورى والمستنقع المتنهِّد، فلماذا أُسْنِدَت صفة التَنَهُّد الى المستنقع ما لم يكن التنهد ناتجاً عن شهوة محظورة، والمستنقع صورة لتمطي الثقل العقيم؟ إنه صورة القبح والدناءة ترتبط بالشهوة المحرُمة، وتسند إلى البشر. وكذلك صورة السجن المؤبد توصَف بها الدنيا ـ دنيا الواقع. إن المسار النفسي هو الذي يولد هذه الصور المعبرة من مواقعه الأشدّ إيغالاً في الفرادة والنسبية. الصور ـ الرموز ههنا نسبية، لأنها منظور يختص بـ «أنا» الشاعر وحدها دون سواها ـ فما الذي يؤكد لنا أن الآخرين يرون الأمور مثله، ويحاسبون أنفسهم على انحرافاتهم الجسدية كما يحاسب الشاعر نفسه؟ ومبدأ النسبية المرتبط بالصور الفنية هو، عادة، من صلب مقوّمات الابداع الفني، ومن صلب مبادىء الخلق من عدم، لأن ما ينتجه الفنان الفرد مستعصٍ على سواه، أو، لنقل، إن سواه قد يراه من منظار آخر، في صورة أخرى، وبمنطق آخر.

كل خلق فني، كل صورة فنية، يولّدها منطق نفسي خاص، مميز، فترتبط به، ويكون مختلفاً اختلافاً جوهرياً عن منطق العقل والقياس الذي به تُقاس الأمور. وكل خلق فني، كما نرى، له نسبته المعينة من المنظور والخصوصية. إنه حال استشفاف من فوق، من عَلُ، تتولّد فيه الرؤيا رذاذاً من الصور في كل اتجاه.

٣ ـ **خلاصة**: وبعد، نستنتج من هذا النص أنَّ الصورة الفنية المبدعة وليدة

خيال خلاق مبدع، أي أنها وليدة الشعور في كوامنه المستترّة وفي أغواره السحيقة الدامسة. ولا يكفي استقراء عناصر الصورة وحدها، بل علينا أن نربطها بأبعادها الشعورية بقدر المستطاع، لأن هذه الأبعاد هي التي تختزل صعوباتها وتعقيدها، وتجلو غوامض تشكلها.

النص الخامس:

القصة الكثيرة

١ ـ لِأَحْمَدٍ قِصَّتُهُ
٢ ـ كما لكل أحمدٍ قِصَّتُهُ
٣ ـ وقصة السيد (. . .) ههنا
٤ ـ كثيرةٌ
٥ ـ تبدأ من: يكونُ. . .
٦ ـ يَلْحَقُ الدواري
٧ ـ يَعْلَقُ بالشريطْ
٨ ـ تفكّهُ جَدَّتُهُ
٩ ـ يُحِبُّ
١٠ ـ يَغْمُرُ الترابَ. . . ينتهي. . .
١١ ـ يكونُ. . .

(الياس لحود)

نقد نص: القصة الكثير

١ ـ مقدمة: من الواضح أن هذا النص يختلف عن النصوص السابقة في جملة أمور، أولها طريقة تشكّله، ثم تركيب معانيه، ومنهج رموزه، وفضاء صوره، وتعبيريته، وموسيقاه وايقاعه. إنها، حقاً، لأمور عديدة، وعلى جانب كبير من الأهمية. ومعنى هذا أننا لا نستطيع أن نتناوله نقداً وتحليلاً ما لم تُلِمَّ بهذه الأمور. لذلك، سوف نركز على بنية النص وعمارتها، وعلى بنية دلالته وصوره، لاظهار مستوى الكتابة الفنية فيها وتجلياتها.

٢ ـ بنية المعنى/ طبيعتها وأنساقها: للوهلة الأولى، يبدو لنا هذا النص في منتهى السهولة والبساطة. فصوره تبدو بسيطة وواضحة، وكذلك معانيه وألفاظه. على أن هذه البساطة تخفي وراءها تعقيداً جوهريًا سببه تَعَقُّد الحالات النفسية التي تبعثها، وعمق التجربة وصعوبتها ـ وهذا أمر يطالعنا في معظم القصائد الحديثة.

يظل القصيدة ههنا «أحمد»، فكل أحداث النص ومعانيه تتمحور حوله، و«القصة الكثيرة» محورها «أحمد»؛ على أن «أحمد» هذا الذي يمثل شخصية فَرْدِيَّة في السطر (١)، يصير شخصية جماعية في السطر (٢) يمثل كل من يدعى «أحمد». ثم لا نلبث أن نوغل في التخصيص: «أحمد» هو السيد (. . .) الذي لا يذكر الشاعر اسمه؛ وهذا السيد قصته «كثيرة» أي أنها عامة شاملة. إنه سيد نموذجي، إذاً، وقصته نموذجية.

تخفي هذه البساطة الظاهرة تعقيداً في البنية عميقاً، ذلك أننا نجد تلازماً مستمراً وتداخلاً بين ما هو خاص وما هو عام ـ بين «أحمد» الجماعة و«أحمد» الكاتب، وذلك من خلال الأسطر الأربعة الأولى المتداخلة المتعانقة: (١ ـ ٢) و (٣ ـ ٤)، فالسّطر الأول خاصّ (لأحمد قصته/ وتعكس هاء الضمير في «قصته» هذه الخصوصية) والسطر الثاني عام (كل أحمد/ وتعكس لفظة «كل» هذه العمومية، كما يُذكرنا ضمير الهاء في «قصته» بخصوصية «أحمد»، وبذلك يتم تداخل العام والخاص على صعيدي المعنى والمبنى[1] معاً). والسطر الثالث خاص (السيد (. . .) ههنا/ تخصيص مكان للإسم المغفل ولفظة السيد مع ال التعريف يعكسان معاً الخصوصية)، أما السطر الرابع فعام تعكس عموميته لفظة واحدة تؤلفه هي «كثيرة» ـ بمعنى شائعة ـ . هكذا يظهر لنا التداخل المثير بين الخاص والعام في بنيتي المعنى والشكل، على مستوى يختبىء تحت المستوى السطحي للدلالة، ويتوظف لإغناء الرمز في هذا النص، كما يمثل هذا المستوى محطة دلالية مهمة من المحطات الدلالية التي سنقف عندها في القصيدة.

من جهة ثانية، تمثل «القصة» في النص دوراً بارزاً واساسياً على المستوى الدلالي. فهي، من جهة، عامةٌ، شاملة، لأنها «كثيرة»، وهي، من جهة ثانية،

(١) نشير هنا إلى ما ذكرناه مراراً وهو أن الشكل والمادة يؤلفان وحدة لا يجوز فصلها.

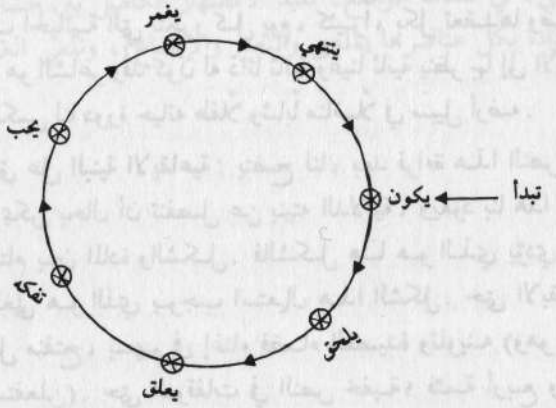
خاصة جداً، لأنها قصة «أحمد» الذي يمثل «كلَّ أحمد». وهذه القصة المتداخلة مجموعة صور متلاحقة تشكّل إطاراً لواقع هو واقع الوجود بعامة، كما سنرى لاحقاً، من خلال لقطة الكينونة: «يكون».

والقصة، في النص، جملة أحداث متوالية تعبر عنها مجموعة أفعال متلاحقة - والفعل، كما نعرف، هو حدث مقترن بزمن -. على أن الوصول إلى مغزى هذه القصة لا يمكن أن يتم ما لم نقم بدراسة لبنية النص التعبيرية التي، من خلالها، يتكشف لنا المستوى الدلالي العام للصورة.

٣ - بنية النص اللغوية/ قنواتها الدلالية: على صعيد الشكل، يمكن أن نقسم هذا النص إلى قسمين: القسم الأول فيه حركة أسماء، والقسم الثاني فيه حركة أفعال. ومن المعروف، على الصعيد اللغوي، أنَّ الجمل المؤلفة من أسماء هي جمل وصفية ثابتة، خالية من الحركة، والجمل المعتمدة على الأفعال هي جمل حركية، فيها أحداث. وعليه، يكون القسم الأول من النص (الأسطر ١ - ٢ - ٣ - ٤) هي القسم الوصفي الثابت، والقسم الثاني (الأسطر ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١) هو القسم الحركي منه. ولكل قسم بنية تركيبية ودلالية مختلفة.

فالقسم الأول يتألف من تسعة أسماء، بعضها مكرر: أحمد (مرتان) - قصته (مرتان) - كل - قصة - السيد - ههنا - كثيرة - (من غير أن نأخذ بعين الاعتبار الضمائر المتصلة أو الأحرف («ما» هنا هي بمنزلة حرف). ومحور هذه الأسماء هو اثنان: «أحمد» وقصته. لأن لفظة «كل» هي بمنزلة صفة تعميمية لأحمد، ولفظة «السيد» هي «أحمد» نفسه، ولفظة «ههنا» تفيد المكان (اسم اشارة للمكان)، ولفظة «كثيرة» صفة للقصة. ما يهمنا، إذاً، هو «أحمد» وقصته، والعلاقة التي تربط بينهما. وكلمة «أحمد» في السطر الأول مخصصة (إنها «أحمد» صاحب القصة الذي يشير إليه الشاعر)، في حين أنها في السطر الثاني غير مخصصة بدليل لفظة «كل» قبلها. إنها كالفكرة التي تفيد التعميم. أما لفظة قصة فتتكرر ثلاث مرات مضافة إلى معرفة (مرتين مضافة إلى ضمير، ومرة مضافة إلى اسم معرَّف بأل: السيد). وعليه، يتداخل العام والخاص في حركة الأسماء ليفيد هذا، على الصعيد الدلالي، الشمول.

أما القسم الثاني من النص فبنيته فعلية، والتعبير فيه بوساطة الأفعال؛ فنحن أمام تسعة أفعال، بعضها مكرر: تبدأ ـ يكون (مرتين) ـ يلحق ـ يعلق ـ تفكه ـ يُحبّ ـ يغمر ـ ينتهي. إنها سلسلة متدافعة من الحركة تعبّر عن فضاء مفتوح للصورة، يتجلى من خلال العودة إلى لفظة «تكون» محركة بالضمة، لا ساكنة، تليها علامة الحذف (أربع نقاط) دليل على استمرار الحركة نفسها. إنها حركة دائرية تفتحها على مصراعيها لفظة «تبدأ»، كما يحدد لنا ذلك المخطط التالي:



هذه الحركة الدائرية للأفعال تمثل دورة كاملة من خلال جملة علاقات سببية متلاحقة: فالكينونة (الدخول في الحياة) هي التي تولد إمكانية اللحاق بالدواري، واللحاق هو سبب العلوق بالشريط، والعلوق بسببه تفكه الجدة، والفكّ هنا فيه معنى الحرية بحيث ان «أحمد» يصير بموجبه حراً، يفعل ما يريد (ومفاد هذا أن أحمد قد نما وكبر)، ولذلك كان حُبّ «أحمد» ناتجاً عن الفعل الذي قبله، والحبّ هو الذي يسبب الغمر (العناق)، ثم الانتهاء (أي الموت)، ثم الولادة من جديد...

وللثلاثة الأفعال الأخيرة ذاكرة خاصة. فالحب لا يراد به هنا حب الأنثى، بل حب الأرض (لأن «أحمد» يغمر التراب بكل ما يفيد معنى لفظة تراب من ممكنات دلالية: الأرض ـ الوطن...)، وربما أفادت لفظة «يغمر» معنى النضال هنا في سبيل الأرض، لأنها تولّد، فيما بعد، الانتهاء ـ الموت ثم الانبعاث من جديد في دورة ثانية.

هكذا، فإن الدورة الكاملة المفتوحة ههنا هي دورة الحياة الكاملة، يرصد بها الشاعر عمر شخصية بكامله: الطفل (يكون)، والصبي الشقي (يلحق الدواري ـ يعلق بالشريط ـ تفكه جدته)، والشاب (يحبّ ـ يغمر التراب) وربما المناضل الذي يموت فداءً لهذا التراب (ينتهي) فينبت الترابُ مكانه مناضلاً آخر من صلبه وضميره.

وقد ولدت تجربة الشاعر الشخصية هذه البنية التركيبية الشائعة ـ وهو ابن الجنوب ـ حيث عانى ما عاناه الجنوبيون في صراعهم الطويل وفي عنف واقعهم: دورة الجنوب الحياتية التي تتكرر كل يوم، كثيراً، بكل تعقدها وصعوباتها. «أحمد» إذاً، هو الشاعر وقد كوّن له ذاتاً ثانية وعيناً ثانية ينظر بها إلى الأشياء نظرةً خاصة، ويعكس لنا دورة حياته طفلاً وشاباً مناضلاً في سبيل أرضه.

٤ ـ **تعليق على البنية الايقاعية**: يتضح لنا، بعد قراءة هذا النص، أن بنيته التعبيرية لا يمكن بحال أن تنفصل عن بنيته الدلالية، ويعود بنا هذا إلى مفهوم الالتحام التام بين المادة والشكل. فالشكل هنا هو الذي يؤدي المعنى أداءً كاملاً، والمعنى هو الذي يوجب استعمال هذا الشكل. حتى الايقاع له دور بارز، وشكل منفتح، يسهم في إغناء فضاء القصيدة وتلوينه (وهو هنا تفعيلة الرجز: مستفعلن). حتى الوقفات في النص خفية؛ فثمة أربع وقفات: في السطر الثالث (فَعَلْ //ه ← هُنَا)، وفي السطر السادس (مفاعلاتن //ه//ه/ه ← حَق الدواري)، وفي السطر السابع (فعولْ //ه ـ شريطْ)، وفي السطر الحادي عشر فعولُ //ه/ ← يكونُ). هذه الوقفات خفية الا واحدةً هي التي في السطر السابع، حيث تنتهي اللفظة بحرف ساكن (الطاء الساكنة في: الشريطْ)، وهذا التسكين له مدلول خاص على صعيد المعنى: فالفَكّ يبدأ بعده مباشرة، وهو، دلالياً، يعني التحرر للانطلاق في مرحلة جديدة، كما رأينا، هي مرحلة الحب والعمل الوطنيين. أما الوقفات الأخرى فخالية من السواكن لأنها مراحل مترابطة لا فراغ بينها. أما الوقفة الأخيرة فهي الأكثر دلالة وتعبيراً في النص كله (وهي ليست وقفة في المصطلح السيميولوجي) لأنها تفيد الانفتاح على دورة أخرى مماثلة، أي أن الحركة داخل السلسلة الدائرية لا تنتهي، والحركة على حرف النون (الضمة) هي ما يدلنا على ذلك.

البنية الإيقاعية، إذاً، لها دور في إثراء الإطار العام، لأنها ليست مفروضة

من الخارج ـ كما كانت الحال في النصوص التي تعتمد الأوزان الخليلية الكاملة ـ بل تنبع من تطور القصيدة، وتنمو معها من الداخل، شيئاً فشيئاً، حتى لَيُخَيل إلينا أننا أمام عملية ولادة متكاملة، نرقب مراحلها كلها، ولا نستطيع أن نفصل بين أي من هذه المراحل.

٥ ـ **خلاصة**: هكذا يتجلى لنا معنى الوحدة العضوية في النص، وهي أعمق بكثير من الوحدة الموضوعية، لأنها أمر مرتبط بجوهر القصيدة نفسها، وبطبيعة بنيتها. وهي، في معناها الواسع، تفيد الانصهار الكامل بين جناحي النص: الشكل والمادة بكل عناصرها (المعنى والتعبير والإيقاع)، وتلغي الغربة المفجعة بينهما.

المصادر والمراجع:

١ ـ الكتب العربية:

١ ـ **ابن الأثير**: المثل السائر، طبعة مصطفى بابي الحلبي ـ مصر، ١٩٣٩ .

٢ ـ **ابن جعفر، قدامة**: نقد الشعر، المطبعة البولسية، ١٩٥٨ .

٣ ـ **ابن خلدون**: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، ط ٤ .

٤ ـ **ابن رشيق**: العمدة، دار الجيل، ط ٤، ١٩٧٢ .

٥ ـ **ابن سلام**: طبقات الشعراء، دار الفكر للجميع، مجهول الطبعة والتاريخ .

٦ ـ **ابن طباطبا**: عيار الشعر، المكتبة التجارية ـ القاهرة، ١٩٦٥ .

٧ ـ **ابن عبد ربه**: العقد الفريد، مكتبة الهلال، مجهول الطبعة والتاريخ .

٨ ـ **ابن قتيبه**: الشعر والشعراء، عالم الكتب، القسطنطينية، ١٢٨٢ هـ.

٩ ـ **ابن المقفع**: الأدب الكبير والأدب الصغير، دار الجيل، مجهول الطبعة والتاريخ .

١٠ ـ **أبو حاقة، أحمد**: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٩ .

١١ ـ **أبي شقرا، شوقي**: خطوات الملك، دار مجلة شعر، ١٩٦٠ .

١٢ ـ **أبي فاضل، ربيعة**: عطشان يحنو على الينبوع، لا دار نشر، ١٩٨٦ .

١٣ ـ **أحمد، محمد فتوح**: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٨ .

١٤ ـ **أدونيس، (علي أحمد سعيد)**: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط ١، ١٩٧١ .

١٥ ـ : زمن الشعر، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢ .

١٦ ـ : الآثار الكاملة، دار العودة، ط ١، ١٩٧١ .

١٧ ـ اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٢.
١٨ ـ أمين، أحمد: ضحى الاسلام، دار الكتاب العربي، ط ١٠.
١٩ ـ البياتي، عبد الوهاب: ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، ١٩٧٢.
٢٠ ـ الجاحظ: كتاب الحيوان، دار صعب، ط ٢، ١٩٧٨.
٢١ ـ الجرجاني، علي عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، ١٩٤٥.
٢٢ ـ الجرجاني، والخطابي، والرماني: ثلاث رسائل في اعجاز القرآن، دار المعارف، ط ٢، ١٩٦٨.
٢٣ ـ الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الاعجاز: دار المعرفة، ١٩٧٨.
٢٤ ـ : أسرار البلاغة، مطبعة وزارة المعارف (استامبول)، ١٩٥٤.
٢٥ ـ حاوي، خليل: ديوان خليل حاوي، دار العودة، ط ١.
٢٦ ـ : الرعد الجريح، دار العودة، ١٩٧٨.
٢٧ ـ الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٨.
٢٨ ـ : الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩.
٢٩ ـ الخطيبي، عبد الكبير: الاسم العربي الجريح، دار العودة، ط ١.
٣٠ ـ خليف، يوسف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط ٣.
٣١ ـ درويش، محمد طاهر: حسان بن ثابت، دار المعارف، مجهول الطبعة والتاريخ.
٣٢ ـ زيدان، جرجي: تاريخ التمدن الاسلامي، دار الهلال، ط ٢.
٣٣ ـ السامرائي، ابراهيم: لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨٠.
٣٤ ـ السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١.
٣٥ ـ الضامن، حاتم: نظرية النظم، الموسوعة الصغيرة (٤٧)، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، أيلول ١٩٧٩.
٣٦ ـ عساف، ساسين: الصورة الشعرية، دار مارون عبود، ١٩٨٥.

٣٧ ـ العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، مطبوعات محمد علي صبيح، الأزهر ـ مصر، ط ٢.
٣٨ ـ عصفور، جابر أحمد: مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.
٣٩ ـ العكش، منير: أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٩.
٤٠ ـ علي، عبد الرضا: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، ط ٢، ١٩٨٤.
٤١ ـ عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٨.
٤٢ ـ : أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٩.
٤٣ ـ فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط ١، ١٩٨٤.
٤٤ ـ القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المطبعة الرسمية ـ تونس، ١٩٦٦.
٤٥ ـ لؤلؤة، عبد الواحد: الأرض اليباب القصيدة والشاعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠.
٤٦ ـ المبرد، أبو العباس: الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، مجهول الطبعة والتاريخ.
٤٧ ـ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ـ مجهول الطبعة والتاريخ.
٤٨ ـ منصور، مناف: عقلية الحداثة العربية، مكتبة صادر، ١٩٨٦.
٤٩ ـ ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، ط ٢، ١٩٨١.
٥٠ ـ النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط ٢، ١٩٧١.
٥١ ـ هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة ودار الثقافة، ١٩٧٣.

٢ ـ الكتب المعرّبة:

١ ـ **أرسطو**: فن الشعر، تعريب عبد الرحمن بدوي وتحقيقه، دار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٣.

٢ ـ **ألبيريس، ر.م.**: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تعريب جورج طرابيشي، منشورات عويدات، ط ٢، ١٩٨٠.

٣ ـ **بروكلمان، كارل**: تاريخ الأدب العربي، تعريب مجموعة معرّبين، دار المعارف، ط ٣.

٤ ـ **بير، هنري**: الأدب الرمزي، تعريب هنري زغيب، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨١.

٥ ـ **كامو، ألبير**: أسطورة سيزيف، تعريب أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٩.

٦ ـ **لومبار، موريس**: الاسلام في عظمته الأولى، تعريب ياسين الحافظ، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٧.

٣ ـ الكتب الأجنبية:

1 - Claudel , Paul: Réflexions sur la poésie, Gallimard-idées, 1979.

2 - Many writers: Encyclopidia International, Grolier-New-York, 1974.

٤ ـ المقالات:

١ ـ **أدونيس، (علي أحمد سعيد)**: مقال: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، عدد ١١، صيف ١٩٥٩.

٢ ـ **بركات، سليم**: مع سليم بركات شاعر النهب واللغة الطقسية (مقابلة)، جريدة العرب القطرية، الاثنين ١٥ أيلول ١٩٨٠.

٣ ـ **الخال، يوسف**: مقال: أبو شبكة والشعر الحديث (أخبار وقضايا)، مجلة شعر، عدد ١٣، شتاء ١٩٦٠.

٤ ـ **الفارابي، أبو نصر**: كتاب الشعر، تحقيق محمد مهدي، مجلة شعر، عدد ١٢، خريف ١٩٥٩.

٥ ـ لحود، الياس: لغة القصيدة الجديدة (مقابلة)، مجلة المعرفة، عدد ٢٤٢، السنة ٢١، نيسان ١٩٨١.
٦ ـ المقدسي، أنطون: مقاربات من الحداثة (مقابلة)، مجلة مواقف، عدد ٣٥.
٧ ـ الموسى، خليل: مقال: في لغة الشعر الحديث، مجلة الموقف الأدبي، عدد ١٢٦، ت ١ ١٩٨١.

للمؤلف

١ ـ في الشعر :

ـ رؤيا لتاريخ أبي عبد الله (١٩٨٦)، الدار الصحفية العربية للأبحاث والنشر والتوزيع .

ـ كتاب الشاهد ويليه كتاب ملوك الطوائف (١٩٨٩)، منشورات ميريم .

ـ كتاب إسماعيل ويليه كتاب بابل (١٩٩١)، منشورات ميريم .

ـ كتاب العاشق (١٩٩١)، منشورات ميريم .

٢ ـ في النقد :

ـ بحوث إسلامية (١٩٨٩)، منشورات ميريم .

ـ الصرف وعلم الأصوات (١٩٩١)، منشورات ميريم .

ـ حركة الحداثة طروحها وإنجازاتها (١٩٩١)، منشورات ميريم .

ـ الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (١٩٩٢)، منشورات ميريم .

٣ ـ الكتب المشتركة :

ـ الوافي في القواعد (مدرسي ـ سلسلة)، بالإشتراك مع نوال موراني، وجرجس ناصيف، وعلي قانصو، وجهاد أبو خليل، (١٩٩٢)، دار الفكر اللبناني .

الفهرس

القسم الاول (نظري):
الكتابة والخلق الفني

(مفهوم الابداع الشعري بين القديم والحديث) ٥
مقدمة ٦
الفصل الأول: نظرية النظم عند القدامى
ودلالاتها الفكرية والحضارية ٩
الفصل الثاني: نظرية المادة والشكل
في عملية الابداع الفني: اللحمة ٣١
الفصل الثالث: لغة الشعر ٤٢
الفصل الرابع: البعد الرمزي والاسطوري
في الكتابة الفنية الحديثة ٥٠

القسم الثاني (تطبيقي):
البحث عن فضاء النص

(نماذج تطبيقية) ٦٤
١ ـ النص الأول: أَمِنْ أُم أَوفى ٦٥
٢ ـ النص الثاني: أَجلْ أيّها الرَّبْع ٧٠
٣ ـ النص الثالث: نَضتْ عنها القميص ٧٥
٤ ـ النص الرابع: القاذورة ٧٧
٥ ـ النص الخامس: القصة الكثيرة ٨٢
المصادر والمراجع ٨٨

دار
الفكر اللبناني